

**ANA MARGARIDA
FONSECA NOBRE**

**A imaterialização do corpo.
Uma abordagem visual exploratória**

**ANA MARGARIDA
FONSECA NOBRE**

**A imaterialização do corpo.
Uma abordagem visual exploratória**

Projecto apresentado ao IADE-Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Vilas-Boas, Professor Auxiliar do IADE-Universidade Europeia.

Dedicatória

Confesso que iniciei este projecto com algumas dúvidas, devido a um acontecimento ocorrido no início do mesmo, que levantou muito a questão de desistir. Contudo, levei este projecto de forma instrutiva, e assim conclui o curso para o qual o meu pai e a minha mãe tanto se esforçaram e inculcaram para acabá-lo. Assim, dedico este projecto ao meu querido e falecido Pai, Alexandre Nobre.

Júri

Presidente

Doutor Fernando Jorge Matias Sanches
Oliveira

Professor Auxiliar do IADE-Universidade Europeia

Arguente

Doutor Mário Jorge da Câmara de Melo
Caeiro

Professor Adjunto da Escola Superior de Arte e Design
das Caldas da Rainha

Orientador

Doutor Armando Jorge Gomes Vilas-Boas

Professor Auxiliar do IADE-Universidade Europeia

Agradecimentos

Começo por agradecer ao Professor Doutor Armando Vilas-Boas, pela sua enorme capacidade instrutiva, edificante, e pela motivação e interesse constante ao longo deste projecto.

À minha mãe pelo apoio incondicional, pela constante força interior, pelas palavras de credibilidade, confiança e optimismo, mas sobretudo por me ensinar a alcançar os meus objectivos.

Aos meus avós, pela inspiração de força interior.

E, por fim, à minha grande amiga Victoria Cuzmici, pela colaboração na execução das abordagens deste projecto. Mas sobretudo, pela paciência e pela amizade inigualável.

Palavras-chave

Imaterialidade; Materialidade; Imagem fotográfica; Ilustração; Reinvenção

Resumo

A imaterialização do corpo — Uma abordagem visual exploratória, partiu do questionamento da materialidade do corpo a partir de várias perspectivas teóricas. Com este trabalho pretendeu-se explorar a imaterialidade do corpo, reinventando-o através de experiências visuais, baseadas em criações fotográficas, ilustrações e técnica mista, gerando várias novas representações de corpo num plano poético e intuitivo. Conclui-se que a exploração da imaterialidade do corpo é um processo virtualmente interminável e inconclusivo, sendo no entanto possível reinventá-lo visualmente. As representações visuais criadas ao longo deste projecto pretendeu-se que possuissem um potencial expressivo susceptível de gerar questionamentos válidos no observador, ao mesmo tempo que providenciassem pistas para o entendimento da “reinvenção” do corpo no ciclo da materialização-imaterialização.

Keywords

Immateriality; Materiality; Photographic image; Illustration; Reinvention

Abstract

“The immateriality of the body — An exploratory visual approach” started from questioning the materiality of the body from various theoretical perspectives. This project intended to explore the immateriality of the body by reinventing it through visual experiences based on photographic imagery, illustration and mixed techniques, generating new representations of the body in a poetic and intuitive setting. We concluded that the body’s immateriality exploration is a virtually endless and inconclusive process, yet it is possible to visually reinvent it fostering images which raise comprehensive questions. The visual representations created during this project were intended to have an expressive potential that might generate valid questions on the observer while providing clues to the understanding of the “reinvention” of the body in the materiality-immateriality cycle.

Sumário

Índice de figuras.....	17
1. INTRODUÇÃO.....	19
1.1 Introdução.....	21
1.2 Problemática.....	23
1.3 Objectivos.....	24
1.4 Metodologia projectual.....	25
2. CULTURA VISUAL	27
2.1 Cultura visual.....	29
2.2 Imagem.....	31
2.3 Dicotomia texto/imagem	32
2.4 Produção de significado.....	33
2.5 Artes visuais.....	36
2.6 Sentir com imagens.....	38
2.7 Mapas cerebrais e imagens mentais.....	40
3. FOTOGRAFIA.....	41
3.1 A imagem técnica e o aparelho.....	43
3.2 Fotografia como linguagem.....	45
3.3 A arte e a fotografia.....	47
3.4 Composição visual na fotografia.....	49
4. ILUSTRAÇÃO.....	53
4.1 Ilustração e arte.....	55
4.2 O processo da ilustração.....	57
4.3 Abordagem à ilustração.....	59
5. CORPO.....	63
5.1 A representação do corpo na fotografia.....	65
5.2 O corpo feminino na arte.....	73
5.3 O nu.....	76
6. IMATERIALIZAÇÃO.....	79
6.1 Introdução à imaterialização.....	81
6.2 Definição de ‘vida’	83
6.3 Definição de ‘corpo’	85
6.3.1 Composições do corpo	87
6.3.2 Dualismo corpo-alma.....	90
6.3.3 Dualismo corpo-mente.....	93
6.4 Sentimentos e emoções.....	96

6.5 A consciência.....	99
6.5.1 A consciência e o Eu.....	101
6.5.2 O eu - relações com o cérebro.....	105
7. PROJECTO.....	109
7.1 Introdução ao projecto.....	111
7.2 Processo criativo.....	114
7.3 <i>Photobook</i>	115
8. CONCLUSÕES.....	139
9. BIBLIOGRAFIA.....	143

Índice de figuras

Fig. 1 - Áreas que contribuem para os estudos de cultura visual: Diagrama adaptado de Walker & Chaplin (2007). Imagem extraída de Vilas-Boas, 2010, p. 31.....	29
Fig. 2 - Esquema de produção de significado. Imagem extraída de Vilas-Boas, 2010, p. 73.....	34
Fig. 3 - <i>A trincha</i> . Imagem extraída de Munari, 2010, p. 67.....	35
Fig. 4 - Fotografia “Atelier”. Imagem extraída de Vilas-Boas, 2010, p. 66.....	39
Fig. 5 - Edward J. Steichen, <i>Rodin: The Thinker</i> (1902). Imagem disponível em http://www.metmuseum.org	48
Fig. 6 - Alfred Stieglitz, <i>From the Back Window</i> (1915). Imagem disponível em http://www.metmuseum.org	48
Fig. 7 - Jerry Uelsmann, sem nome (1936). Imagem extraída de Langford, 1996, p. 15.....	50
Fig. 8 - Lee Friedland, <i>A cena de Rua de Chicago</i> (s/d). Imagem extraída de Langford, 1996, p. 15.....	50
Fig. 9 - Howard Schatz, <i>Folds Study</i> (2007). Imagem disponível em http://www.howardschatz.com	50
Fig. 10 - Howard Schatz, <i>Body Knot</i> (2013). Imagem disponível em http://www.howardschatz.com	50
Fig. 11 - André Brito, <i>Nus 2</i> (s/d). Imagem disponível em http://www.andrebrito.com	51
Fig. 12 - André Brito, <i>Nus 3</i> (s/d). Imagem disponível em http://www.andrebrito.com	51
Fig. 13 - André Brito, <i>Nus</i> (s/d) Imagem disponível em http://www.andrebrito.com	51
Fig. 14 - Alberto Seveso, <i>Trivial Expose</i> (s/d). Imagem disponível em http://www.burdu976.com	56
Fig. 15 - Klaus Voormann, <i>Revolver: The Beatles</i> (1967). Imagem extraída de Crush & Zeegen, 2010, p. 13.....	56
Fig. 16 - Henri Matisse, <i>The Snail</i> (1953). Imagem disponível em http://www.henri-matisse.net	59
Fig. 17 - Joseph Cornell, <i>Box Art</i> (1945). Imagem disponível em https://www.ibiblio.org	59
Fig. 18 - San Juan, <i>Papel colado</i> (2004). Imagem extraída de Crush & Zeegen, 2010, p. 63.....	60
Fig. 19 - Samuel Beckett, <i>Placa de MDF perfurada</i> (2004). Imagem extraída de Crush & Zeegen, 2010, p. 63.....	60
Fig. 20 - Andrew Rae, Desenho digital e fotomontagem digital <i>Bike Crash</i> (2004). Imagem extraída de Crush & Zeegen, 2010, p. 68.....	61
Fig. 21 - Chrissie Macdonald, <i>Bus stop para FAD</i> (2003). Imagem extraída de Crush & Zeegen, 2010, p. 68.....	61
Fig. 22 - André Brito, <i>Nus 4</i> (s/d). Imagem disponível em http://www.andrebrito.com	67
Fig. 23 - André Brito, <i>Nus 5</i> (s/d). Imagem disponível em http://www.andrebrito.com	67
Fig. 24 - Howard Schatz, <i>Human Body</i> (2013). Imagem disponível em http://www.howardschatz.com	68
Fig. 25 - Howard Schatz, <i>Human Body</i> (2016). Imagem disponível em http://www.howardschatz.com	68
Fig. 26 - Howard Schatz, <i>Folds Study</i> (2007). Imagem disponível em http://www.howardschatz.com	68
Fig. 27 - Howard Schatz, <i>Nude Body Nude Study</i> (2016). Imagem disponível em http://www.howardschatz.com	68
Fig. 28 - Bill Brandt, <i>Nude</i> (1957). Imagem disponível em http://www.billbrandt.com	69
Fig. 29 - Giulio Bragaglia, <i>O fumante</i> (1913). Imagem disponível em http://www.italian-ways.com	70
Fig. 30 - Eadweard Muybridge, <i>O cavalo em ação</i> (1878). Imagem disponível em https://wikipedia.org	70
Fig. 31 - Salvador Dali, <i>Phenomenon of Ecstasy</i> (1933) Imagem disponível em https://www.wikiart.org	71
Fig. 32 - Hannah Hoch, <i>Cut with a Cake Knife</i> (1919). Imagem disponível em https://www.moma.org	71
Fig. 33 - André Kertész, <i>Distortion</i> (1933). Imagem disponível em https://www.designweek.co.uk	71
Fig. 34 - Trisha Brown, sem nome (2007). Imagem disponível em http://www.ernestineruben.com	72

Fig. 35 - Helena Almeida, <i>Pintura Habitada</i> (1976). Imagem extraída de Carlos, 2005, p. 14.....	72
Fig. 36 - André Brito, <i>Nus 6</i> (s/d). Imagem disponível em http://www.andrebrito.com	74
Fig. 37 - Howard Schatz, <i>Nude Body Nude Study</i> (2016). Imagem disponível em http://www.howardschatz.com	74
Fig. 38 - Howard Schatz, <i>Beauty Study</i> (2013). Imagem disponível em http://www.howardschatz.com	74
Fig. 39 - Howard Schatz, <i>Folds Study</i> (2008). Imagem disponível em http://www.howardschatz.com	74
Fig. 40 - Gustave Courbet, <i>L'origine du monde</i> (1866). Imagem disponível em http://www.musee-orsay.fr	75
Fig. 41 - Man Ray, <i>Le Violon d'Ingres</i> (1924). Imagem disponível em http://www.galleryintell.com	75
Fig. 42 - André Brito, <i>Nus 7</i> (s/d). Imagem disponível em http://www.andrebrito.com	75
Fig. 43 - Gerhard Richter, <i>Nu numa Escada</i> (1966). Imagem extraída de Néret, 1994, p. 10.....	78
Fig. 44 - Imagem da autora.....	78
Fig. 45 - A imaterialização de acordo com Bounias (s/d). Imagem extraída de Bounias, 1990, p. 392.....	82
Fig. 46 - Howard Schatz, <i>Motion Study</i> (2016). Imagem disponível em http://www.howardschatz.com	88
Fig. 47 - Howard Schatz, <i>Underwater Study Nina Stotler</i> (2013). Imagem disponível em http://www.howard-schatz.com	89
Fig. 48 - Howard Schatz, <i>Underwater Study: Bubbles</i> (2016). Imagem disponível em http://www.howard-schatz.com	89
Fig. 49 - Howard Schatz, <i>Underwater Study: Tiffany Heft</i> (2013). Imagem disponível em http://www.howard-schatz.com	89
Fig. 50 - Howard Schatz, <i>Underwater Study</i> (2013) Imagem disponível em http://www.howardschatz.com	89
Fig. 51 - Esquema da autora de acordo com as teorias de António Damásio.....	98
Fig. 52 - Esquema da autora ilustrando as considerações de António Damásio sobre a consciência.....	102
Fig. 53 - Esquema da autora ilustrando as considerações de António Damásio.....	103
Fig. 54 - Esquema da autora ilustrando as conclusões da investigação teórica.....	107
Fig. 55 - Vasily Kandinsky, <i>Panel for Edwin R. Campbell No. 4</i> (1914). Imagem disponível em https://www.moma.org	112
Fig. 56 - Momento 1 - <i>Nascimento</i> (pp. 5–15 do Photobook); 10 peças visuais.....	115
Fig. 57 - Momento 2 - <i>Materialização</i> (pp. 18–37 do Photobook); 13 peças visuais.....	117
Fig. 58 - Momento 3 - <i>Distorção</i> (pp. 40–53 do Photobook); 19 peças visuais.....	119
Fig. 59 - Momento 4 - <i>Repressão</i> (pp. 57–69 do Photobook); 13 peças visuais.....	121
Fig. 60 - Momento 5 - <i>Liberdade</i> (pp. 72–101 do Photobook); 20 peças visuais.....	123
Fig. 61 - Momento 6 - <i>Revolução</i> (pp. 104–117 do Photobook); 8 peças visuais.....	126
Fig. 62 - Momento 7 - <i>Metamorfose</i> (pp. 120–133 do Photobook); 13 peças visuais.....	128
Fig. 63 - Momento 8 - <i>Transcendência</i> (pp. 137–155 do Photobook); 15 peças visuais.....	130
Fig. 64 - Momento 9 - <i>Fragmentação</i> (pp. 159–189 do Photobook); 22 peças visuais.....	132
Fig. 65 - Momento 10 - <i>Imaterialização</i> (pp. 193–239 do Photobook); 30 peças visuais.....	135

1. INTRODUÇÃO

1.1 Introdução

Numa sociedade que naturalmente valoriza a formação e o conhecimento das pessoas, verifica-se que é de enorme importância que cada um vá adquirindo cada vez mais conhecimentos, renovando-os continuamente, num constante aprofundamento. Será dentro deste contexto que a entrada na faculdade e a conclusão da mesma fará todo o sentido, valorizando as competências profissionais, e a esse nível procurando uma natural evolução na carreira, sem no entanto delimitar ambições.

Perspectivando e enquadrando expectativas futuras, a curto e médio prazo, este projecto foi encarado como o início de um objectivo mais vasto, um projecto que não só para finalização de um grau académico, mas como concretização artística e pessoal.

Tivemos em conta os conhecimentos obtidos durante a licenciatura e o primeiro ano do Mestrado, ligados à área do design, sendo eles diversos e enriquecedores, e com uma profunda saciedade de novos conhecimentos e experiências. Fruto dos conhecimentos já adquiridos, e com interesse pessoal, surgiu o tema: A imaterialização do corpo — Uma abordagem visual exploratória.

É evidente que estamos perante um projecto que está imbuído a uma busca individual pela realização e descoberta de expressão artística, onde a curiosidade é permanente e constante. Numa primeira instância, a pesquisa teórica foi desenvolvida no âmbito da descoberta da imaterialização do corpo, ou seja, o que era considerado imaterial no corpo humano, e consequentemente um apoio no desenvolvimento das peças visuais. É essencial referir que este projecto tem como principal objectivo desmistificar visualmente a imaterialidade do corpo humano, através de experiências visuais, sendo assim um projecto fruto de reflexões e conflitos.

O conhecimento teórico foi gerido sob uma forte selecção de teorias essenciais para o projecto, obtendo os conhecimentos certos para o desenvolvimento do projecto. Serão abordados conteúdos teóricos da cultura visual, fotografia e ilustração, mas também sobre o corpo e técnicas de representação do mesmo, onde também serão exploradas várias abordagens artísticas ao corpo. Similarmente, procedemos à análise dos temas abordados para representarmos a imaterialidade do corpo para o desenvolvimento deste projecto. Entre emoções e sentimentos, consciência, o Eu, dicotomias corpo/mente, corpo/alma, também serão exploradas questões como: como é que as emoções afectam o nosso quotidiano, a nossa mente e o nosso organismo, o que é o eu? e o que somos realmente? E como isso interage no nosso corpo?

Ponderando a carga de informação obtidas, foram destacados apenas os tópicos mais pertinentes para o desenvolvimento do projecto. Considerando que havia um tempo pré-estabelecido para a conclusão do projecto, incapacitando assim a exploração de mais imaterialidades, e como temos uma enorme variedade de imaterialidades ligadas ao nosso corpo, foi ponderado aquilo que foi considerado pertinente para o projecto, numa posição motivada

não apenas pelos desenvolvimentos científicos e filosóficos, como também pelos estudos bíblicos e espirituais. Foram cruzadas abordagens neurológicas, psíquicas, teológicas, entre outros. É importante referir que não tencionamos defender ou resolver as questões envolvidas, mas sim pretendemos oferecer estímulos ao observador para que ele próprio possa reflectir sobre a questão.

1.2 Problemática

Através de uma investigação teórica e desenvolvimento prático, a problemática deste projecto é: explorar visualmente a imaterialização do corpo por meio da imagem expressiva, estimulando as interpretações do observador.

Em face das pesquisas realizadas e de uma forte base teórica e interesse pessoal, a abordagem deste estudo experimental foi baseada nos pontos teóricos da imaterialidade existente no corpo humano. Consequentemente no decorrer deste projecto não só foram explorados aspectos sobre a imaterialidade do corpo humano num plano artístico, como o levantamento de questões que foram testadas de forma criativa, espontânea e sobretudo com entusiasmo e expressividade, recomendamos no plano teórico a uma interacção entre diferentes áreas do conhecimento e no plano prático a uma profusão de abordagens baseadas em técnicas de caracterização, encenação, captação de vistas, manipulação digital e ilustração (variando desde técnicas básicas de desenho a técnicas mistas de edição de pinturas e fotografias conjugadas na mesma imagem).

1.3 Objectivos

É através das nossas ideias, concepções e visões que nos distinguimos. Através da projecção da nossa expressão, estando sempre presente a nossa personalidade e carácter visual. Através destes recursos, este projecto nasceu de um desenvolvimento interior e de uma busca por novas competências, perícia e talento.

Considerando que a nossa visão é o sentido mais privilegiado, e a nossa cultura visual constrói-se com base não só na nossa capacidade de ver mas também no que sabemos, consequentemente impulsionada pela imaginação e criatividade, condicionada aos nossos interesses, cultura, desejos e relações sociais. Do mesmo modo, este processo está interligado ao nosso conhecimento. Esta exploração invocou competências nas áreas do design, cultura visual, fotografia e ilustração, consequentemente a nossa imaginação, criatividade, fantasias e projecções individualistas estão presentes ao longo deste projecto, consolidado pelos conhecimentos e competências adquiridos.

Posicionados nesta junção entre o visível e invisível, este estudo procura compreender questões como: como posso tornar visual a imaterialização do nosso corpo?

Através de várias perspectivas, percebemos a composição do corpo humano. Evocando teorias, fossem elas sob aspectos científicos ou teológicos, foram exploradas as mais variadas representações do corpo, através de peças visuais e conceitos abstractos, de forma a tornar estes aspectos perceptíveis. Este projecto envolve uma expansão ou acréscimo do conhecimento do nosso corpo. Procura também suscitar no observador empenhado novas perspectivas e uma ampliação da sua imaginação e cultura.

1.4 Metodologia projectual

A metodologia projectual seguida não se insere em nenhum modelo metodológico pré-existente, mas antes foi realizada por iniciativa própria, como um plano e modelo de pesquisa, numa tentativa de conduzir o objectivo do projecto à boa concretização do mesmo.

Uma pesquisa qualitativa que mede dados objectivos equacionada com pesquisa quantitativa que mede informação subjectiva, assegurando o rigor e racionalidade.

Este estudo partiu inicialmente de reflexões pessoais acerca do corpo e sua imaterialização, suscitando intrinsecamente um nível de subjectividade e um processo intuitivo na sua abordagem, provocando no observador as suas próprias interpretações, evocando as suas intuições e emoções. Claramente existe uma grande diversidade quando falamos de imaterialização do corpo e com esse facto em mente foram elaboradas etapas a seguir para não nos dispersarmos na diversidade deste tema.

Por ser uma exploração visual que teve como base quatro grandes áreas, a interpretação teórica da imaterialização do corpo, a fotografia, a ilustração e a cultura visual, a metodologia utilizada para este projecto foi integrada nomeadamente pelas seguintes fases:

- houve uma preocupação acrescida na investigação teórica para a realização do projecto, sendo que a pesquisa da literatura foi realizada de forma um pouco intuitiva mas concisa. Dessa forma, teve de ser esboçado preliminarmente o conceito de imaterialidade existente no corpo humano, para a partir daí iniciar a revisão da literatura e a pesquisa visual;
- pesquisa da literatura pertinente para o desenvolvimento teórico, sendo a base documental essencialmente livros, ensaios, teses, artigos científicos e pesquisa na Internet;
- enquadramento teórico baseado na cultura visual, fotografia e ilustração;
- enquadramento teórico baseado no corpo e técnicas de representação do mesmo;
- enquadramento teórico sobre os contextos da imaterialidade do corpo, entre teorias de origem filosófica e científica. Para auxílio do projecto, foram desenvolvidas abordagens bíblicas e espirituais que abordassem factores exteriores sobre esta realidade invisível, levando à imaterialidade;
- pesquisa visual extensa para o desenvolvimento do projecto e as suas criações, contextos e conceitos, ajudando a compor as peças visuais e a orientar as sessões fotográficas;
- existiu preocupação em assegurar instalações relevantes para a realização das sessões fotográficas, e a organização das mesmas, para que os modelos que participaram nas experiências tivessem preparadas e o resultado fosse profissional, autêntico e empenhado;
- produção visual, na qual algumas imagens foram visivelmente editadas e alteradas, ou utilizadas para outros métodos de experimentação visual, sendo importante referir que a maioria das imagens sofreu o mínimo de edição possível, sendo apenas reenquadradas e equilibradas nos tons;
- culminando o projecto num *photobook*, baseado numa narrativa poética;

— redacção em simultâneo do respectivo relatório do projecto como auxiliar ao projecto prático;

— produção e impressão do *photobook*.

De uma forma sintetizada e para uma boa organização das experiências visuais a desenvolver para a produção visual, foi elaborado um plano com as respectivas ideias, datas, locais e materiais. Por conseguinte, no plano teórico que ia sendo desenvolvido, os métodos de criação visual variaram de acordo com a mensagem visual pretendida, ou carga de expressividade intencionada. Dois métodos predominantes neste projecto para a criação visual foram a fotografia e a ilustração:

— a fotografia serviu como desenvolvimento de experiências visuais em grande parte do projecto. Esta técnica foi gerida através de várias estratégias, esquemas e planos. Num primeiro momento, foi importante fotografar o corpo apenas como matéria, observando o seu comportamento e a sua linguagem, mais tarde com adereços e técnicas, variando de acordo com o conceito visual pretendido, mas essencialmente num processo criativo intuitivo. A pesquisa visual constante ajudou a compor e a orientar as sessões;

— a ilustração, outro método importante usado no projecto. Foram explorados suportes diferentes, desde colagens nas próprias fotografias, colagens de fotografias noutras fotografias, elementos riscadores nas próprias fotografias misturadas com outras fotografias, outros suportes pouco convencionais, gerando uma multiplicidade de experiências visuais, tratadas de forma exaustiva mas entusiasmante. Estes métodos de criação visual foram utilizados sobretudo como forma de favorecer a expressão e exploração dos temas desenvolvidos.

2. CULTURA VISUAL

2.1 Cultura visual

Neste ponto pretendeu-se caracterizar sumariamente o panorama da cultura visual onde este projecto de insere. No início da década de 1970 houve um grande interesse pela cultura visual, que mais tarde originou cursos de estudos de cultura visual nos currículos universitários. W.J.T. Michel (cit. por Walker & Chaplin, 1997, p. 1) refere que «o objectivo de um curso de cultura visual [...] seria fornecer aos alunos um conjunto de ferramentas críticas para a investigação da visualidade humana, e não transmitir um conjunto específico de informações e valores».

A cultura visual é cada vez mais preponderante no nosso quotidiano, na nossa experiência diária com os meios visuais, exigindo uma influência tanto psicológica como emocional, sendo fundamental para a nossa sociedade de consumidores constantes de meios visuais. A cultura visual abarca múltiplas áreas (Fig. 1) que contribuíram para os estudos de cultura

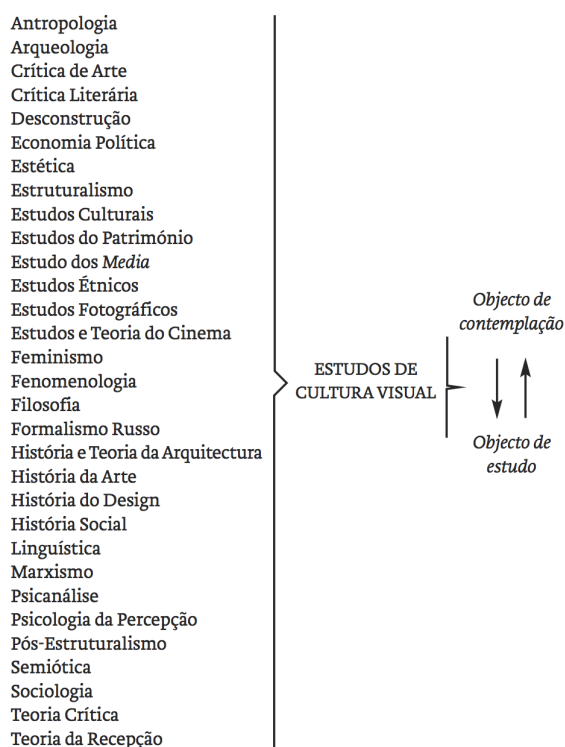


Fig. 1 - Áreas que contribuem para os estudos de cultura visual:
Diagrama adaptado de Walker & Chaplin (2007). Imagem extraída de Vilas-Boas, 2010, p. 31.

visual, tornando-os igualmente importantes para os estudos culturais em geral. Walker & Chaplin (1997, p. 3) acompanham este pensamento dizendo que «a cultura visual é agora tão importante em termos de economia, negócios e nova tecnologia, e uma parte tão vital da

experiência diária de todos, que tanto os produtores quanto os consumidores beneficiariam em estudá-la de forma objectiva».

Uma abordagem interessante é salientada por Mathew Rampley (cit. por Vilas-Boas, 2010, p. 30) que nos diz que a cultura visual é também um «o conjunto de ideias, crenças e usos de uma sociedade e as formas como lhes é dada expressão visual», e que os diferentes “usos” de uma sociedade são combinados numa “expressão visual”, unindo-nos de certa forma. Já Walker & Chaplin definem a cultura visual como «aqueles artefactos materiais, edifícios e imagens, mais os *media* temporais e as *performances*, produzidos pelo labor e imaginação humanos, que servem fins estéticos, simbólicos, rituais ou ideológico-políticos, e/ou funções práticas, e que se dirigem ao sentido da visão numa medida relevante» (Walker & Chaplin, 1997, p. 3). Dependendo da nossa cultura visual, nós, criadores visuais, sentimos necessidade de inventar, descobrir, criar, mas há que saber distinguir, ou seja, de acordo com Munari (1987, p. 24): «Inventar quer dizer pensar em alguma coisa que anteriormente não existia. Descobrir quer dizer encontrar qualquer coisa que anteriormente não se conhecia, mas existia». Segundo Munari (1987, p. 24) no mundo artístico e criativo nunca se relevou como nasce uma ideia ou uma obra de arte, e que para uma exploração deste tipo é preciso seguir o processo todo e que portanto devemos pelo menos explicar como opera a inteligência ao mundo exterior, sem deixar o interior de parte, do indivíduo. Para isso, Munari (1987, p. 24) caracteriza a inteligência do indivíduo por intermédio de “manipulações e operações lógicas”: primeiro tudo é compreendido pela inteligência através dos nossos sentidos, a «aprender o que se passa», depois é fixado pela memória.

2.2 Imagem

Joly (2007, pp. 41– 43) esclarece que o ponto comum das variantes do conceito de imagem — imagens visuais, imagens mentais, imagens virtuais, acaba por ser o da analogia. Defende que, dependendo da sua origem material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, «uma imagem é antes de mais algo que se assemelha a qualquer outra coisa» (Joly, 2007, p. 43) não sendo então objectiva mas sim mental, «quer ela se assemelhe à visão natural das coisas (o sonho, o fantasma quer ela se construa a partir de um paralelismo qualitativo (metáfora verbal, imagem de si, imagem de marca)» (Joly, 2007, p. 43).

Todo este projecto está intrinsecamente ligado às imagens, comunica semanticamente através das imagens. Joly designa a imagem, numa primeira abordagem, como: «um desenho de uma criança, um filme, uma pintura rupestre ou impressionista, graffitis, cartazes, uma imagem mental, uma imagem de marca, falar por imagens» (Joly, 2007, p. 13). Uma imagem ,para além da diversidade de significados, tem o poder de unir pessoas e culturas, como diz Vilas-Boas (2010, p. 72): a imagem “fala” para grupos específicos de observadores, que se sintonizam em algum aspecto da imagem, seja através do estilo, conteúdo, ambiente que ela define ou inquietações que ela reproduz.

Uma imagem forte consegue “mover” mundos, e transformar ideologias, passando para um propósito ainda mais grandioso. Joly (2007, p. 155) refere que a imagem é um meio de expressão e de comunicação que nos liga às tradições mais antigas e ricas da nossa cultura. Huyghe (2009, p. 87) apoia este pensamento, caracterizando a composição, na qual a arte emerge, como meio de expressão do homem.

2.3 Dicotomia texto/imagem

David Crow (cit. por Vilas-Boas, 2010, p. 39) afirma que hoje as diferentes entidades que lidam directamente com os jovens tiveram de reformular a sua abordagem à comunicação, para conseguirem chegar mais próximo de uma «geração que tem uma nova forma de ler. E a propósito desta “nova forma de ler”, é necessário perceber que muita da comunicação das redes sociais conjuga uma linguagem própria e desconhecida de quem não é jovem. De acordo com Crow (2006, p. 35) as novas gerações têm uma nova forma de comunicar na qual «A capacidade de as imagens comunicarem através de fronteiras linguísticas oferece um nível de consistência difícil de atingir doutra forma». «A capacidade de as imagens comunicarem através de fronteiras linguísticas oferece um nível de consistência difícil de atingir de outra forma [...] As possibilidades ideológicas de uma linguagem pictórica são evidentes» (Crow, 2006, pp. 19–20). Esta observação tornou-se óbvia com o aparecimento dos *emoticons* e, posteriormente, dos *emojis*. Sendo os últimos uma evolução visual dos primeiros, começaram a aparecer no Japão, no fim da década de 1990 e acabaram por se difundir por volta de 2010, por todos os dispositivos móveis e desde aí, principalmente para os mais novos, tornaram-se uma nova forma de comunicar. Vilas-Boas (2010, p. 39) compreende que o uso convencional do alfabeto como ferramenta primordial de comunicação desafiou muitas das nossas instituições culturais a que chama de “language makers”. Contudo, tornou-se expressão de uma geração que utiliza este método de comunicação, não para expressar sentimentos ou ideias mas para criar a visualização gráfica desses conceitos abstractos. Este desejo que hoje temos de visualizar é incontrolável, tudo o que temos à nossa volta é estimulante e o facto de podermos partilhar esses momentos constantemente através das redes sociais faz com que também sejamos bombardeados por imagens de outros utilizadores, assim interligando o modo como vivemos e pensamos com este tipo de plataformas o que no final faz com que vivamos através destas redes sociais. Podemos assumir que subsiste aqui uma nova cultura visual direccionada a um certo nicho, mas que no entanto acaba por funcionar como todas as outras culturas. James Elkins (2008, pp. 4–5) entende que «É chegada a altura de considerar a possibilidade de a literacia poder ser atingida através das imagens, tal como através do texto e dos números». No *photobook*, que representa o culminar deste projecto, seguimos uma sequência narrativa de cunho poético, não legendando as imagens, se articula com as mesmas numa relação de complementaridade.

2.4 Produção do Significado

Visto que este projecto é essencialmente comunicar ao observador uma certo tipo de linguagem, neste caso mais intuitiva e com um tratamento abstractivo, não foi por demais desenvolver este tema para ter uma melhor compreensão dos meios visuais e a sua função intelectual e visual.

Vilas-Boas (2010, p. 76) defende que existem autores no universo da comunicação visual que chegaram a constatar que sobreviveríamos sem a linguagem verbal mas não sem a linguagem visual. «Não é na realidade uma questão de privilegiar um ou outro, porque uma vez que as formas dominantes de comunicação são multimédia, é adequado estudá-las em conjunto» (Walker & Chaplin, 1997, p. 113).

Walker & Chaplin referem Paul Messaris (1997, p. 114) para salientar três pontos de vista essenciais sobre literacia visual: a melhoria da literacia visual está ligada ao aumento das capacidades cognitivas gerais das crianças ajudando-as assim a resolver outras tarefas intelectuais; também deveria aumentar a compreensão dos alunos sobre os mecanismos de manipulação mental e emocional através dos meios visuais; melhorar a literacia visual também aprofunda a apreciação estética, uma componente estrutural na vida contemporânea, como defende Lacerda quando afirma que, tal como o corpo humano, funciona como «metáfora visual para ilustrar os mais profundos valores morais e estéticos» (Lacerda, 1999, p.1). A autora acrescenta que «o olhar estéticos amplia, ao invés de reduzir » (2007, p. 394). Posto isto, a literacia visual é fundamental para a aprendizagem e compreensão dos meios visuais e para o desenvolvimento da nossa inteligência visual, sendo também um apoio crucial para funções intelectuais, criando assim espaço para destreza e apreciação visual.

A inevitabilidade de olharmos para as coisas, bem como o modo como as entendemos e deciframos, define um fragmento de quem somos. Walker & Chaplin (1997, p. 104) referem que quando «encontramos um olho numa imagem ou filme sentimos um efeito de espelho e somos lembrados que os nossos próprios olhos estão empenhados no acto de olhar». Isto faz-nos pensar, provocando um sentimento de familiaridade e onde Vilas-Boas comenta: «narcisicamente [...] aquele é o olhar que devolvemos a nós mesmos, o que nos conferiria algum poder sobre a personagem retratada» (Vilas-Boas, 2010, p. 87). Vivemos numa era predominantemente visual, somos “viciados” em estímulos visuais seja de que origem for, sendo extremamente impulsionados para consumir imagens. Mirzoeff completa (cit por. Vilas-Boas, 2010, p. 63): «a vida moderna desenrola-se no ecrã [...] ver é mais importante do que crer. Não é uma mera parte da vida quotidiana, mas sim a vida quotidiana em si mesma». De acordo com Vilas-Boas (2010, p. 63) a visão tem um peso fundamental na cultura visual: desde que somos crianças olhamos como meio de expressão e de compreensão de implicações externas, actos relevantes no estudo das mensagens visuais e do tipo de cultura em que estas se estabelecem. «O acto de olhar nunca é inocente, seja da parte do observador seja da

parte dos representados» (Vilas-Boas, 2010, pp. 90–91). Consequentemente, «A cultura visual não consiste só no que vemos, mas também no que sabemos» (Vilas-Boas, 2010, p. 68). Ou seja, os nossos condicionalismos estão ligados ao que escolhemos ver ou não, à nossa cultura, ao nosso conhecimento, interesses, entre outros. Como refere Vilas-Boas (2010, p. 84) o nosso mecanismo da visão está ancorado num processo psicológico.

Merleau-Ponty considera que o criador artístico só vê aquilo que consegue ver. Devido à sua relação com o mundo, mais ninguém vê da mesma forma que o artista criador: «O olho vê o mundo e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio» (Merleau-Ponty, 2013, p. 25).

Munari (1987, p. 32) caracteriza o produto da fantasia, criatividade e invenção como «o pensamento que se estabelece entre aquilo que se conhece». Assim, a imaginação para Munari (1987, p. 32) «é o meio de visualizar, para tornar visível aquilo que pensam a fantasia, a invenção e a criatividade». A imaginação é ver, a criatividade é usar, a invenção é a produção. Consequentemente, o autor explica-nos como a nossa cultura e os nossos saberes podem afectar a nossa criatividade, ou seja, a fantasia depende muito da nossa cultura, se uma pessoa tem uma cultura limitada não tem muita fantasia e está limitada ao que conhece, ao que sabe: «Isto não é fantasia, mas a projecção do seu mundo conhecido sobre todas as coisas» (Munari, 1987, p. 32). Para um pessoa ter uma grande capacidade criativa tem de memorizar o maior número de informações e criar o maior número de relações possível. «O acto de olhar nunca é inocente, seja da parte do observador seja da parte dos representados» (Munari, 1987, p. 32).

Para Vilas-Boas (2010, p. 74) nas imagens a produção de significado consiste numa relação entre imagem, contexto e observador (Fig. 2), e decifrar uma imagem é um processo tanto consciente como inconsciente que evoca memórias, conhecimento e enquadramento

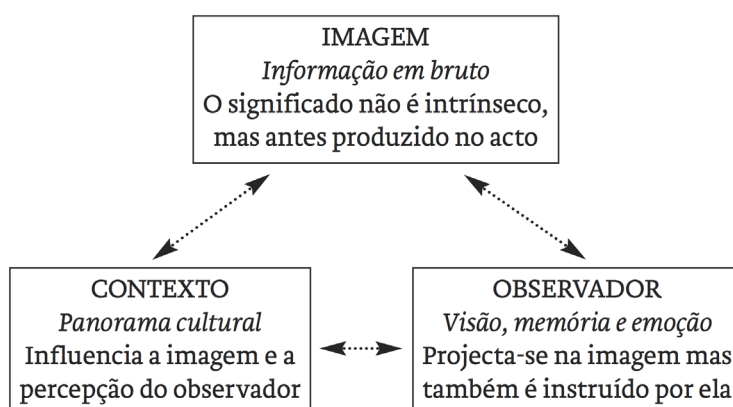


Fig. 2 - Esquema de produção de significado. Imagem extraída de Vilas-Boas, 2010, p. 73.

cultural. Joly (2007, p. 71) acompanha este raciocínio, dizendo que ao “brincarmos” com o contexto de uma imagem, descontextualizando-a, criando expectativas ou até ilusões no espectador, surpreendendo-o, chocando-o ou divertindo-o, conseguimos ser capazes de suscitar um certo fascínio acrescentado, jogando com o saber e as expectativas. Berger (1972, p. 33) acredita que o significado de uma imagem varia consoante o que se vê imediatamente a seguir: «A autoridade que lhe é própria distribuída pelo contexto global em que surge». Joly (2007, pp. 43–44) compreende que através desta brincadeira com o contexto de uma imagem, paralelamente, ao usarmos uma imagem que «se assemelha é porque ela não é a própria coisa; a sua função é pois a de evocar, a de significar outra coisa que não ela própria utilizando o processo da semelhança». Munari, referindo-se ao contexto da imagem refere que na fantasia pode haver inúmeros significados para um objecto mas que esta «leva-nos a considerar como todas as coisas podem ser vistas de outros modos» (Munari, 1987, p. 66). Adianta o exemplo de uma trincha (Fig. 3), que pode ser facilmente imaginada como cabelos longos com duas tranças atadas com uma fita de cor, e que a “feminilidade” da trincha é dada pelas curvas que fazem o cabo, o cinto sendo de latão. Munari diz-nos que a partir deste momento a trincha deixa de ser usada para envernizar e que pode ser colocada na parede sobre um fundo de veludo violeta.

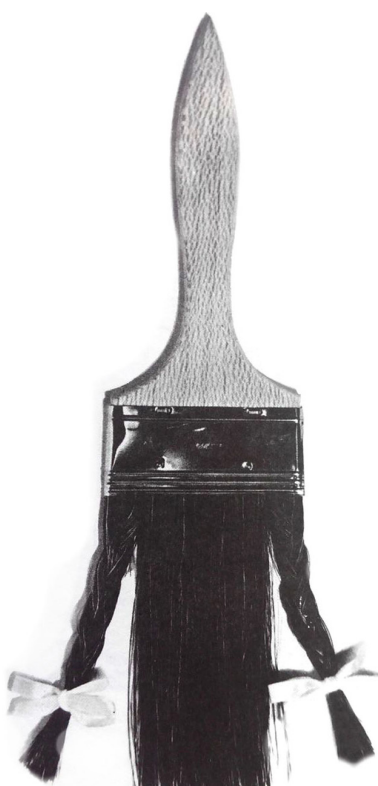


Fig. 3 - *A trincha*. Imagem extraída de Munari, 2010, p. 67.

2.5 Artes visuais

Merleau-Ponty (2013, p. 19) considera que o nosso próprio corpo participa na criação artística e na sua iteração com a obra, sendo a visão a forma de olhar para a obra que vai sendo executada através do corpo visível e da parte invisível, o espírito. «O pintor oferece o seu corpo» (Valéry, cit. por Merleau-ponty, p. 19). «é emprestado o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo da pintura [...] um entrançado de movimento e visão» (Merleau-Ponty, 2013, p. 19).

O autor refere que com o visível e o pintor os papéis se invertem, é o ambiente que olha para o criador artístico e não o contrário, «numa floresta, senti várias vezes que não era eu que olhava para as árvores, [...] eram as árvores que me olhavam e falavam», consequentemente o autor refere que há inspiração, «há verdadeiramente um inspiração e expiração do ser, respiração do ser» (2013, p. 25).

Para Damásio (2010, pp. 362–363) «A arte pode ter tido o seu início como dispositivo homeostático para o artista e o destinatário o meio de comunicação». Exemplo disso é a nossa reacção emotiva a certas formas, estejam elas presentes em objectos naturais ou objectos produzidos pelo Homem, à decoração corporal, à relação que temos com determinados sons, organização sonora ou timbre e tom, ou mesmo as organizações espaciais de paisagens que incluem panoramas vastos e a proximidade de água e vegetação.

Posto isto, para Damásio (2010, pp. 362–363), a arte torna-se um meio favorecido para a troca de informações factuais e emocionais relevantes para nós enquanto sociedade ou indivíduo, sendo exemplo disso os primeiros poemas épicos, peças teatrais e esculturas. A arte é um meio para a produção de emoções e sentimentos reconfortantes para os seres humanos, uma forma da exploração da nossa mente, um modo de nos ensinar e questionar «e um modo de exercitar juízos morais e acções morais» (Damásio, 2010, p. 363). Para Damásio, a arte está intensivamente ligada à biologia e ao ser humano, na medida que nos eleva ao mais alto nível de pensamento e sentimento «[...]as artes tornaram-se numa via para o refinamento homeostático, que os seres humanos acabam por idealizar e ansiaram por alcançar, o equivalente biológico de uma dimensão espiritual nas questões humanas» (Damásio, 2010, p. 363). Damásio defende que a arte prevaleceu pela interacção emotiva que tem connosco, e contribui para desenvolvimento do nosso bem-estar, ajudando a estabelecer organizações sociais e apoiando a comunicação. Considera que a arte trouxe um equilíbrio nas reacções emocionais como o medo, a raiva, o desejo e a mágoa. A arte surge, acima de tudo, como meio de expressão do Homem, diz-nos Huyghe (2009, p. 87). A arte está ligada à estética através do trabalho de uma matéria, uma imagem ou som. O Homem cria beleza através da sua criatividade e empenha-se em conferir expressão ao mundo material ou imaterial que o inspira. Graças à arte, a nossa cultura, a poesia e os grandes homens não desaparecem e permanecem eternos. Como um acto expressivo, entre uma vertente dinâmica e uma vertente

abstracta, a arte é poesia. Uma imagem poética onde não necessita de conhecimento prévio, sendo produto directo da alma e do coração. A forma como apreciamos um quadro antes de saber o que representa é similar a «apreciar um quadro como se fosse um gastrónomo que se deleita com as iguarias que se apresentam ao seu requinte» (Huyghe, 2009, p. 60). As obras visuais são experiências que podem ou não ser comuns. Os olhos passaram a ser instrumentos de medida, os sentidos auxiliares desse mesmo processo. A arte pode ser vista como fuga para o nosso mundo interior, como um pico de inquietação interior que nos leva ao reflexo de quem somos, aos nossos sentidos. Huyghe (2009, p. 63) diz-nos que a arte é uma realidade nova, afastando-nos da realidade física e psíquica, sendo no entanto uma associação de ambas. De acordo com Huyghe (2009, p. 64) o mesmo é dizer que a composição não poderá limitar-se a impor um princípio de unidade, mas que deve respeitar a complexidade vivente de onde nasceu, da mesma forma que o sistema nervoso e o pensamento coordenam todas as partes do organismo e não poderiam viver separando-se delas. Do mesmo modo, o autor Huyghe (2009, p. 153) compreende que a arte se afirma como linguagem, permite exprimir o nosso mundo interior e o inconsciente é seu aliado, o seu principal recurso inspirador. Afirma ainda Huyghe (2009, p. 174) que a arte consiste em utilizar imagens que invoquem uma imprecisão forte na nossa sensibilidade, que vá além daquilo que conhecemos com a inteligência. Qualquer obra visual, seja ela pintura ou escultura, abstracta ou representativa, possui um significado, tem sempre algum objectivo. Como refere Lacerda, «a arte dá uma alma às coisas e é pela alma que o Homem se liberta da individualidade e pode participar na vida das coisas» (Lacerda, 2002, p. 73).

2.6 Sentir com imagens

Perniola descreve os seres-humanos, como um alento de comunhão de almas, um «todo o mundo de sussurros e de coincidências, de tremores e de consonâncias, de contágios e fusões, de silêncios eloquentes e de palavras cúmplices, de recordações e de nostalgias, de angústias, de emoções, de afectos, de sensações, que se alimentam da reciprocidade das trocas e do sentir» (1993, pp. 52–53). Salienta ainda (1993, p. 53) que somos um universo cheio de privilégios, de frases memoráveis e de efabulações, de metodologias pessoais, de encontros e de cartas, de audições de concertos e de visitas a museus, excursões e passeios partilhados, de noites e de dias passados com almas gémeas, descreve isto como uma experiência de uma interioridade em comunhão. De acordo com Joly (2007, p. 18) desde o “início” que estamos inevitavelmente ligados à imagem, por todo o lado do mundo o homem deixou vestígios sob a forma de desenhos feitos na rocha e que vão desde os tempos mais remotos do Paleolítico até à época moderna. Através das nossas reacções afectivas ao ver imagens criamos relações com as mesmas, traduzindo-se numa mistura de sentimentos e uma exteriorização dos nossos sentidos, a nossa mente dispara em diversificadas visões e interpretações, cria uma variedade de manifestações e expressões à atmosfera da obra ou mensagem que nos é transmitida.

«Os choques sensoriais conduzem-nos e dominam-nos; a vida moderna assalta-nos pelos sentidos, pelos olhos, pelos ouvidos» (Huyghe, 2009, p. 9). Para Sturken & Cartwright (2005, pp. 72–73) «podemos ter relações intensas com as imagens precisamente por causa do poder que elas têm tanto de nos dar prazer como de nos permitirem articular os nossos desejos através da observação».

O voyeurismo é, segundo Vilas-Boas (2010, p. 61), uma componente crucial na cultura visual contemporânea, principalmente através da fotografia, pela sua natureza de representação “fiel” da realidade. As imagens que estão absolutamente descontextualizadas da sua concepção por vezes permitem leituras plenamente abertas, seja qual for a finalidade destas, e nesse sentido a fotografia de autoria alheia apresenta claramente uma manifestação de voyeurismo, relata Vilas-Boas (2010, p. 60–61). Para Aumont (cit. por Vilas-Boas, 2010, p. 61) «Reconhecer o mundo numa imagem pode gerar um prazer específico. É indubitavelmente verdadeiro que uma das razões principais para o desenvolvimento da arte figurativa, mais ou menos naturalista, é a satisfação psicológica decorrente de reencontrar uma experiência visual numa imagem, numa forma que é simultaneamente repetível, condensada e capaz de ser dominada».

As imagens existem para serem vistas e o facto de observarmos sem sermos observados, contribui para o apelo dos meios visuais, colocando o observador numa posição crítica, criticando-os à vontade sem que seja criticado. Alexandre Melo (cit. por Vilas-Boas, 2010, p. 63) diz que estamos «imersos numa permanente orgia visual, ao ponto de já não nos apercebermos sequer da natureza da matéria que nos rodeia e envolve. A esse respeito sejamos claros: são imagens. Imagens que são concebidas, produzidas e postas em circulação e que, na dinâmica da sua cir-

culação, dão forma aos nossos modos de imaginar, conceber, produzir, circular e ser». Para Walker & Chaplin (1997, p. 147) o prazer é uma parte crucial no usufruto da visualidade, «A cultura visual providencia prazer estético e vários outros tipos de satisfação. Os humanos não lhe prestariam qualquer atenção, ou sequer a produziriam, se assim não fosse (ocorrendo também desprazer quando encontramos filmes grosseiros e muito mal concebidos)». Vilas-Boas (2010, p. 66) diz-nos que o motivo reside nas emoções em situações colectivas, as emoções são contagiantes, e a «sensação de fusão com outros que desejam o mesmo desfecho pode ser um escape bem-vindo do confinamento de si próprio» (Walker & Chaplin, 1997, p. 149). Vilas-Boas (2010, p. 65) considera a imagem fotográfica um elemento necessário para o nosso prazer, na função de «transmitir fielmente o prazer estético da realidade» mas a fotografia enquanto suporte de comunicação é propícia a provocar e traduzir-se numa estranheza ou “desfamiliarização”. A imagem abaixo ilustra o conceito de “desfamiliarização”.



Fig. 4 - Fotografia “Atelier”. Imagem extraída de Vilas-Boas, 2010, p. 66.

A fotografia pode mudar a nossa percepção do que vemos, apesar de nos mostrar fidedignamente o mundo e o que nos rodeia, mas, como afirma Vilas-Boas, «tem a capacidade de atrair a nossa curiosidade ao mostrar-nos pontos de vista inusitados, pode também adulterar o tempo, dando-nos a conhecer, através da aceleração ou desaceleração extremas fenómenos físicos que nos são imperceptíveis a olho nu» (2010, p. 66). Isto torna a fotografia um elemento essencial para este conceito de “estranheza”, tornando os estímulos excitantes e desafiadores à interpretação do observador, questionando o seu olhar e ponto de vista.

2.7. Mapas cerebrais e imagens mentais

«Os olhos são a câmara inocente e passiva» (Damásio, 2010, p. 170) somos seres inevitavelmente visuais, “obrigados” a ver e a ter emoções de tudo o que vemos, despertando recordações ou revelando sentimentos. Posto isto, as nossas emoções estão ligadas ao cérebro o que provoca reacções no nosso corpo. Esta interacção provoca alterações nos órgãos sensoriais do corpo, criando registos no nosso cérebro, “mapeando” e criando alguns padrões neuronais, imagens mentais. Damásio (2010, p. 120) elucida, dizendo que os mapas cerebrais são a sustentação das imagens mentais: «o cérebro criador de mapas tem o poder de introduzir, literalmente, o corpo como conteúdo no processo mente. Graças ao cérebro, o corpo torna-se um tema natural da mente» (Damásio, 2010, p. 120).

O nosso organismo cria a mente através a actividade de células conhecidas como neurónios, que se organizam em pequenos circuitos microscópicos, cuja a combinação forma circuitos cada vez maiores que posteriormente formam redes, ou sistemas. A mente surge quando a actividade de pequenos circuitos se organiza em grandes redes, capazes de criar padrões neuronais. Consequentemente os neurónios partilham a maioria das características de outras células do nosso corpo, sendo contudo distintos. São sensíveis às alterações em seu redor, ao ambiente, interagindo com o mesmo.

Os neurónios podem enviar sinais a outras células (outros neurónios) concentrando-se acima de tudo nas células musculares, e enviam sinais ao corpo apresentando variações. Posto isto, o que acontece no cérebro (imagens/sensações) é enviado por circuitos microscópicos traduzindo-se no corpo, passando consequentemente para o mundo exterior. Damásio (2010, p. 36) auxilia este pensamento, constatando que «o cérebro mapeia o mundo em seu redor. [...] Esses mapas são “experienciados” como imagens na nossa mente, e o termo imagem refere-se não só às imagens do tipo visual mas também a imagens com origem em qualquer sentido, sejam elas auditivas, viscerais, ou tácteis, por exemplo».

Tal como isto acontece “de dentro para fora”, também acontece “de fora para dentro”: o mundo exterior também afecta o nosso “mundo interior”. «O corpo e o ambiente circundante interagem entre si e as alterações provocadas no corpo por essa interacção são mapeados no cérebro. É verdade que a mente conhece o mundo exterior através do cérebro, mas é igualmente verdadeiro o cérebro apenas ser informado através do corpo» (Damásio, 2010, p. 122). Damásio conclui, dizendo que «A relação próxima entre o corpo e o cérebro é essencial para compreender algo também central na nossa vida: os sentimentos corporais espontâneos, as emoções e os sentimentos emocionais» (2010, p. 122).

3. FOTOGRAFIA

3.1 A imagem técnica e o aparelho

Flusser (1998, p. 34) distingue “imagem tradicional” de “imagem técnica”, sendo que no primeiro caso o criador elabora “símbolos” na sua mente e transmite-os do pincel para a superfície de uma tela, enquanto no segundo caso temos um aparelho fotográfico que interfere entre o criador e a imagem. Para o autor as imagens “técnicas” não necessitam de decifração, são elas por si só sem qualquer intenção. Porém, tudo depende da nossa atenção e observação: «O aparelho fotográfico é o primeiro, o mais simples e relativamente transparente de todos os aparelhos» (Flusser, 1998, p. 48).

Segundo Flusser (1998, p. 44), Homem é um jogador relativamente ao aparelho, que é um “brinquedo”: «este homem não brinca com o seu brinquedo, mas contra ele, procura esgotar-lhe o programa». Segundo o autor, o Homem não é nem constante nem variável, simplesmente funde-se com o aparelho e tentando esgotar-lhe as possibilidades criativas. «As potencialidades contidas no programa [aparelho] devem exceder a capacidade do funcionário [fotógrafo] para esgotá-las» (Flusser, 1998, p. 44). De acordo com o autor, a competência do fotógrafo deve ser apenas «uma parte» da competência do aparelho, o fotógrafo “perde-se” nas potencialidade que o aparelho oferece. Mas o aparelho é determinado de acordo com as intenções do fotógrafo, o fotógrafo domina o aparelho, mas segundo o autor o contrário acontece pela ignorância dos processos da máquina, e assim o Homem é dominado pelo aparelho: «(...) esta amálgama de dominações —funcionário a dominar o aparelho que o domina [...] os funcionários dominam jogos para os quais não podem ser totalmente competentes» (1998, p.45). «Os caminhos tortuosos do fotógrafo visam driblar as intenções escondidas nos objectos» (Flusser, 1998, p. 48).

Para fotografar, o fotógrafo precisa de ter uma intenção, seja ela estética, política, entre outros. Necessita primeiramente de manipular o aparelho, um “gesto técnico”, que Flusser indica como «um gesto que articula conceitos»: as diferentes manipulações, ou seja, as diferentes programações do aparelho, geram conceitos diferentes, «As fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas» (Flusser, 1998, p. 52).

Sendo que as possibilidades fotográficas são infinitas dentro das possibilidades do aparelho, onde tudo o que é fotografável pode ser fotografado, pesa também a imaginação do fotógrafo. E assim «O fotógrafo hesita, porque está a descobrir que o seu gesto de caçar é um movimento de escolha entre pontos de vista equivalentes, e o que tem de resgatar não é determinado ponto de vista, mas um número máximo de pontos de vista. Uma escolha quantitativa e não qualitativa» (Flusser, 1998, p. 52).

Concluindo assim, o gesto caçador e o fotógrafo se fundem, formando uma unidade inseparável. Conceitos programados através do fotografo e do aparelho. Segundo o autor (1998, p. 55), esta realização «(...) dá-se graças a um jogo de permutação com os conceitos, e graças a uma transcodificação automática de tais conceitos permutáveis em imagens» (Flusser, 1998,

p. 55). Através de decisões claras ou não, são saltos de pontos de vista onde o objectivo do fotógrafo é realizar cenas jamais vistas, explica-nos o autor. «Deste modo, a consideração do gesto fotográfico pode ser a avenida de acesso a tais superfícies omnipresentes» (Flusser, 1998, p. 55).

3.2 Fotografia como linguagem

«A arte ensinou-nos a sentir emoções na presença de uma obra que representa as emoções sentidas pelo artista. A fotografia ensina-os a tomar consciência das nossas próprias emoções e a senti-las» (Marius de Zayas, 2013, p. 143).

De acordo com Trachtenberg (2013, p. 11) não conseguimos citar um único autor, ou autora, que se tenha dedicado inteiramente à crítica e à teoria da fotografia, ou seja, há um corpus de saber respeitante à história da fotografia, mas os historiadores da fotografia raramente se preocuparam com estética ou com pressupostos sobre as próprias concepções da área da fotografia. Segundo Marius de Zayas, os primeiros a escrever sobre a fotografia discutiam-na num sentido extensivo. Entendiam-na como um novo meio de comunicação, uma aplicação da ciência às imagens, «um verdadeiro símbolo de revolução e de progresso» (2013, p. 144). Contudo, Trachtenberg (2013, p. 16) diz que existem muitos autores, dentro da predominância fotógrafo-escritor, que contribuíram para a discussão acerca da fotografia. Destaca essencialmente obras ousadas e intelectualmente agressivas de críticos culturais como Walter Benjamim, William Ivins e Roland Barthes, onde há uma seriedade na discussão, no saber históricos e na teoria estética da fotografia. Também há ensaios de Susan Sontag, que se baseia abundantemente neste tipo de abordagens «e sugere o tipo de aliança de preocupações estéticas, culturais e políticas que a crítica presentemente exige» (Trachtenberg, 2013, p. 17). Barthes e John Berger transmitem que tal meio «exerce uma espécie de persuasão poderosa enquanto portador de mensagens ideológicas na vida quotidiana» (Trachtenberg, 2013, p. 17). Segundo Trachtenberg, quaisquer novos desenvolvimentos na crítica da fotografia albergam um forte poder comunicativo da imagem fotográfica, perante os críticos, da sua linguagem e do seu significado e a importância desses mesmos significados perante o mundo. Visto que a fotografia foi um elemento predominante neste projecto, não é por demais explorar devidamente uma melhor compreensão da mesma. A fotografia, uma invenção do século XIX, alterou de imediato e radicalizou as percepções da Humanidade perante o mundo. A máquina fotográfica é uma espécie de máquina do tempo, que congela qualquer pessoa, lugar ou situação que se deseja. Langford (1996, p. 9) caracteriza este fenómeno «Parece que dá ao utilizador do aparelho poder e determinação».

De acordo com Marc Scheps (cit. por Langford, 1996, pp. 4–5), através da invenção da fotografia nasceu uma nova linguagem, uma nova forma de comunicação visual: «a reprodução e disseminação múltipla dessas imagens criou uma realidade virtual que se tornou parte da nossa cultura moderna».

Segundo Flusser (1998, p. 11) a fotografia é o início de uma nova abordagem cultural feita para a exploração visual. Sendo que a “customização” é uma parte essencial na fotografia, sua principal função é distribuição e informação. Qualquer tipo de informação pode ser absorvida e interiorizada através de uma imagem estática visual, causando assim impacto

social, já para não falar da paixão que muitas pessoas têm pela fotografia a qual nasce muitas vezes pela forma rápida, cómoda e objectiva de registar algo rapidamente. Um exemplo pertinente para este ponto é o *Instagram*, a aplicação que captura e partilha momentos com o resto do mundo, que é claramente uma maneira de partilharmos as nossas ideias, dia-a-dia, pontos de vista etc, a qual veio de certa forma impulsionar a ideia de fotografia como um meio de expressão pessoal.

«A fotografia é um *medium* — um meio ou vínculo para comunicar factos e ficções e para exprimir ideias. Exige domínio da técnica e habilidade artística em diversas proporções.» (Langford, 1996, p. 26). De acordo com Langford (1996, p. 9) a fotografia é essencialmente um conjunto de ciência prática, de imaginação, habilidade técnica e capacidade organizada. Compreende que temos dois aspectos mais gerais sobre o que significa fazer fotografia: de um lado temos a máquina e o processo da mesma, e de outro todas as abordagens da imagem, desde a objectiva à subjectiva. Langford considera que apesar da tecnologia que a máquina fotográfica nos oferece aquilo que a constitui é essencialmente o conhecimento pormenorizado dessa mesma tecnologia, ou seja «não se fotografa apenas para ensaiar as máquinas» (Langford, 1996, p. 9).

Entre outros aspectos, temos o que Langford (1996, p. 9) considera «processo actual da fotografia», mais concretamente entre o rigor do controlo e o modo como é recompensado pela técnica e qualidade final. Os resultados podem ser avaliados pelas suas particularidades, sejam eles recortes diferentes, tonalidade e cores. «O processo propriamente dito fornece meios de “captar o que se vê”, produzir imagens das coisas que nos cercam e sem termos de trabalhosamente os desenhar» (Langford, 1996, p. 9).

3.3 A arte e a fotografia

Marius de Zayas (2013, p. 144) considera que há uma particular diferença entre fotografia e fotografia artística, sendo que a primeira caracteriza-se como a «fixação de um estado actual da forma [...] em que o homem tenta atingir a objectividade da forma que gera as diversas concepções que o homem tem de forma» sendo também um processo de indigitação, concluindo que o homem tenta representar alguma coisa que está fora de si próprio, uma investigação livre.

A segunda, a fotografia artística, utiliza a «objectividade da forma para exprimir uma ideia preconcebida, a fim de transmitir uma emoção [...] a representação da objectividade da forma, subordinada a um sistema de representação» (2013, p. 144), ou seja, um meio de expressão que tenta representar algo que está dentro de si, uma representação sistemática e pessoal. «O artista fotógrafo utiliza a natureza para expressar a sua individualidade, o fotógrafo coloca-se diante da natureza e, sem preconceitos, com o espírito livre de um investigador, com o método de um experimentalista, tenta extrair dela um verdadeiro estado das condições» (Marius de Zayas, 2013, p. 144).

O autor, posteriormente, menciona a subjectividade. A subjectividade é algo intrínseco em nós. Esta representação segundo Marius de Zayas, começou com a “simples expressão do sujeito”: «Na subjectividade, o homem esgotou a representação de todas as emoções que são características da humanidade» (2013, p. 144). No ponto de vista do autor, o Homem começou a ser indutivo em vez de dedutivo nas suas expressões representativas, onde a subjectividade começou a tomar lugar da objectividade, sendo que quanto mais analítico é o Homem mais se separa do “sujeito” e mais se aproxima da compreensão do objecto.

Curiosamente, o ponto de vista do autor, enquanto o Homem se esforçar por representar as suas emoções ou ideias para transmitir a outros, conseqüentemente submete-se à representação da “forma” à expressão da sua ideia. No entanto, a subjectividade deu-lhe a capacidade de representação do seu sentimento como função primária. «Esta é a razão pela qual a Arte foi sempre subjectiva e dependente da ideia religiosa» (Marius de Zayas, 2013, p. 145).

Segundo o autor, a fotografia e unicamente a fotografia fixou o Homem no «caminho do conhecimento do fenómeno da forma» (2013, p. 145). O autor indicam o exemplo de Edward J. Steichen (Fig. 5), que nos leva à mais alta expressão com a finalidade realista da forma, conseguindo a fusão entre o sujeito e o objecto de forma perfeita, levando «ao seu apogeu a expressão de um sistema de representação: o sistema realista» (Marius de Zayas, 2013, p. 144).

Alfred Stieglitz (Fig. 6), procurou a eliminação do sujeito na forma representada, para procurar a expressão pura do objecto, segundo Marius de Zayas (2013, p. 145), tentando sinteticamente com os meios de um processo mecânico o que diversos artistas mais avançados do movimento moderno ainda procuram fazer analiticamente com os meios da arte.

Marius de Zayas (2013, p. 145), conclui assim com estas duas vertentes de fotografia: «uma é o meio pela qual o Homem funde a sua ideia com a expressão natural da forma e a outra é



Fig. 5 - Edward J. Steichen, *Rodin: The Thinker* (1902). Imagem disponível em <http://www.metmuseum.org>.



Fig. 6 - Alfred Stieglitz, *From the Back Window* (1915). Imagem disponível em <http://www.metmuseum.org>.

o meio onde o Homem tenta levar a expressão natural da forma ao conhecimento da mente». Tanto como a fotografia pode retratar exactamente o que vemos, pode ter o efeito contrário e manipular a realidade. Langford (1996, p. 10) salienta que ao mudarmos simplesmente num ângulo de captação podemos distorcer a realidade, interpretando realidades diferentes.

«A fotografia é um poderoso meio de persuasão e propaganda. Possui esse toque de verdade quando em qualquer altura, em mãos habilidosas pode manifestar precisamente aquilo que o manipulador pretende» (Langford, 1996, p. 10). Consequentemente, o presente projecto tem este tipo de abordagem, manipulando a “realidade” através de ângulos e perspectivas, suscitando ao observador interesse e estranheza.

Segundo Langford (1996, p. 10), o prazer de fotografar baseia-se principalmente em tecnologia, em arte ou em comunicação, e que numa área de interesse pode facilmente influenciar a outra. Segundo Langford (1996, p. 28), é essencial aprender com as imagens obtidas pelos outros fotógrafos, sem os imitar e criando a nossa maneira própria de olhar para os objectos, sem copiar estilos. «O êxito pode ser aferido na medida em que a imagem obtida preencher a finalidade a que se destina», sendo a técnica, financeira ou artística, porque segundo o autor: «num mundo ideal todos estes aspectos andam juntos» (1996, p. 28).

«O fotógrafo, o verdadeiro fotógrafo, é aquele que se tornou capaz, através de um estado de consciência perfeita, de possuir uma visão tão clara das coisas que lhe permite compreender e sentir a beleza da realidade da forma» (Marius de Zayas, 2013, p. 142).

3.4 Composição visual na fotografia

Segundo Langford (1996, p. 28) a fotografia oferece a capacidade de misturar factos e ficção, arte e ciência, comunicação e não comunicação, dependendo da composição e organização das imagens. Qualquer destes actos pode reforçar, enfraquecer ou distorcer o que uma fotografia pretende mostrar» (Langford, 1996, p. 19). O autor mostra-nos a eficácia da composição das imagens, e que influência pode ter na leitura do observador. Essencialmente, a estruturação visual das fotografias. Seja através das linhas e formas, equilíbrio das tonalidades ou enquadramento, altera-se o significado da imagem: basta mudar o ponto de vista ou momento de captação, e tudo se altera.

Concomitantemente Wells (2003, p. 5) destaca a importância do contexto no qual a imagem se encontra: «Ao pensar no significado das imagens precisamos de ter em conta os efeitos e a forma como se organizam, tanto como o seu enquadramento» (Wells, 2003, p.5).

Também para Langford (1996, p. 15) o modo como a fotografia é composta visualmente é igualmente importante: «A composição tem a ver com mostrar as coisas pela forma mais forte, mais eficaz, seja qual for o objecto». Segundo o autor, é fundamental explorar um objecto e não o abandonar até sentirmos que razoavelmente já esgotámos todas as suas possibilidades visuais, e que são os nossos olhos que contam aqui mais do que a máquina fotográfica, que foi uma das técnicas mais usadas neste projecto.

Langford oferece o exemplo de Jerry Uelsmann (Fig. 7), um fotógrafo norte-americano que procura «construções insólitas que contribuem para reforçar a excentricidade de certas imagens» (Langford, 1996, p. 15). Indica também a cena de Rua de Chicago, por Lee Friedlander (Fig. 8), que parece uma cena casual mas está repleta de composições e exprime propósitos que nos criam uma certa confusão e estranheza despersonalizada. Sendo que as imagens seguintes foram abordadas como inspiração ao longo de todo o projecto, tanto como os artistas Howard Schatz (Fig. 9, 10) e André Brito (Fig. 11, 12, 13).



Fig. 7 - Jerry Uelsmann, *sem nome* (1936). Imagem extraída de Langford, 1996, p. 15.



Fig. 9 - Howard Schatz, *Folds Study* (2007). Imagem disponível em <http://www.howardschatz.com>.

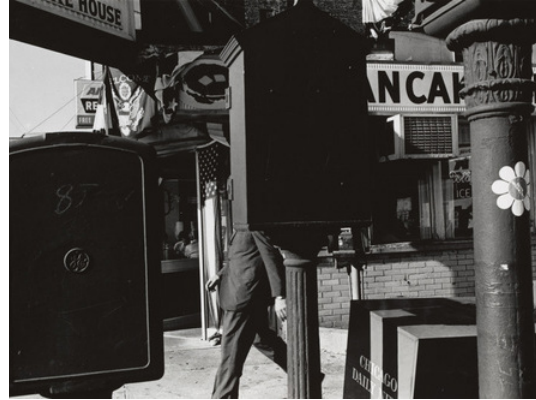


Fig. 8 - Lee Friedland, *A cena de Rua de Chicago* (s/d). Imagem extraída de Langford, 1996, p. 15.



Fig. 10 - Howard Schatz, *Body Knot* (2013). Imagem disponível em <http://www.howardschatz.com>.



Fig. 11 - André Brito, *Nus 2* (s/d). Imagem disponível em <http://www.andrebrito.com>.



Fig. 12 - André Brito, *Nus 3* (s/d). Imagem disponível em <http://www.andrebrito.com>.



Fig. 13 - André Brito, *Nus* (s/d) Imagem disponível em <http://www.andrebrito.com>.

4. ILUSTRAÇÃO

4.1 Ilustração e arte

De acordo com Crush & Zeegen (2010, p. 13) na década de 1960 através da necessidade dos adolescentes de uma linguagem visual gráfica com a qual se pudessem identificar, entre a *Psicodelia*, *Op art* e *Pop art*, houve o início de uma nova era, uma nuvem de novidades e mentes abertas, onde as ilustrações tiveram grande peso e definiram o visual dessa mesma década. Temos exemplos que deram às ilustrações a luz da ribalta, como o livro *The Beatles Illustrated Lyrics*, de Alan Aldridge, entre outros. De acordo com Wigan (2009, p. 22) a ilustração encontra-se numa constante onda de mudança. Nos últimos anos, os ilustradores receberam algumas ameaças consideráveis, desde os clientes comprarem ilustrações genéricas em vez de trabalhos originais, tentativas dos clientes se apropriarem dos direitos autorais, entre outros. No entanto, ilustradores contemporâneos responderam com uma profissão global nova, dinâmica e fluída, cruzando o design e abordagens de arte com exposições de galeria, produtos auto-publicados, jogos, curtas-metragens, animação e narrativas gráficas (ibidem, p. 22). Segundo o autor, o sucesso desta profissão distingue-se pela criatividade, originalidade, distinção, flexibilidade e trabalho duro.

De acordo com Crush & Zeegen (2010, p. 65) a ilustração fica entre a arte e o design, sendo que não é considerada arte nem aceite como disciplina independente do design. Sendo demasiado excêntrica para os artistas e demasiado artística para os designers, a ilustração acaba por só ter sucesso quando associada ao design gráfico, para além de que o papel do ilustrador, fora do ponto de vista académico é pouco reverenciado, referindo ainda os autores que a transição de arte para ilustração é considerada adequada mas o inverso já não é tão aceite. «Ilustração não é para quem tem coração fraco» (Crush & Zeegen, 2010, p. 72). Por ser uma área pouco referenciada e por vezes desamparada, devido aos cursos académicos específicos em ilustração serem escassos, torna-se difícil o acesso aos materiais ou técnicas e tal obriga o ilustrador a “infiltrar-se” nas outras áreas, como *ateliers* de desenho nos cursos de belas artes, estúdios de fotografia, escultura, arquitectura, design industrial, design gráfico, entres outros. «Alunos de ilustração são uma espécie rara, que precisa abrir portas e fazer as coisas acontecer» (Crush & Zeegen, 2010, p. 72). De acordo com os autores, é sem dúvida uma área com um caminho profissional difícil de ser definido, sendo até mesmo frustrante para o ilustrador dentro da indústria do design. No entanto, fica uma interrogação relativamente à ilustração ser tão pouco prestigiada: «A ilustração é onde a arte encontra o negócio» (Goethe, cit. por Wigan, 2009, p. 28). Segundo Goethe (cit. por Wigan, 2009, p. 28) para ter sucesso neste tipo de profissão altamente exigente somos confrontados com uma realidade na prática profissional exigente, ou seja, temos de nos manter actualizados, identificar as prioridades gerais dos valores e visões através de um planeamento abrangente e alinhamento estratégico. «Tudo o que você acredita que pode fazer, comece; a ousadia tem génio, poder e magia» (Goethe, cit. por Wigan, 2009, p. 28). Nas imagens seguintes podemos encontrar dois exemplos virtuosos de ilustração.

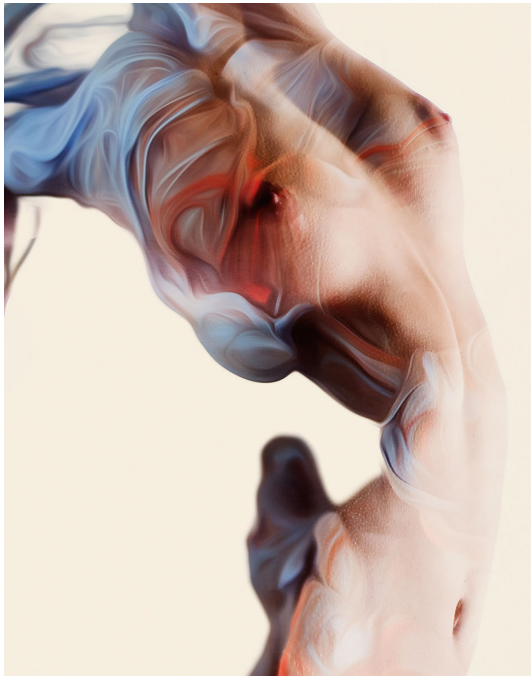


Fig. 14 - Alberto Seveso, *Trivial Expose* (s/d). Imagem disponível em <http://www.burdu976.com>.

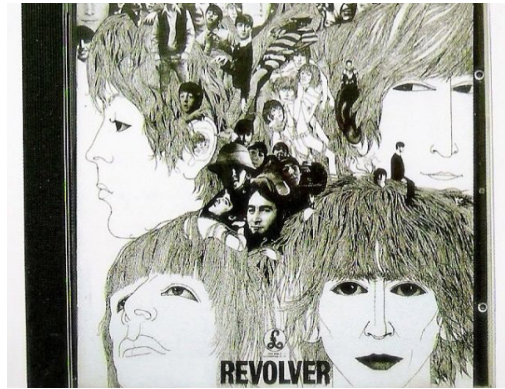


Fig. 15 - Klaus Voormann, *Revolver: The Beatles* (1967). Imagem extraída de Crush & Zeegen, 2010, p. 13.

4.2 O processo da ilustração

Perante uma folha branca ou um projecto novo, algo desafiante acontece perante o criador, entre ideias e rabiscos, entre a caneta e o papel, entre o rato e o monitor, a única coisa que nos resta é “desenhar” e deixar a nossa imaginação interferir. Segundo Crush & Zeegen (2010, p. 19) para que o trabalho de um ilustrador seja uma experiência frutuosa ao invés de entediante é fundamental compreender como as ideias tomam forma, e como auxiliar todo o processo quando as ideias não fluem como desejado.

Para isso, sugerem gerar ideias num caderno de esboços, onde a “comunicação” é mais pessoal, e que aí começa a experimentação de conceitos e ideias. Para os autores para além da técnica do ilustrador ser importante, é igualmente importante a capacidade de criar imagens fundamentadas num pensamento criativo sólido, ou seja, através de soluções visuais construídas a partir de ideias coerentes. «Ilustrações mal concebidas são apenas “enchimento” para as páginas, podem ser bonitas mas não conseguem transmitir qualquer conhecimento sobre o assunto que ilustram [...] boas ilustrações, por outro lado, incentivam o observador a pensar, a tirar mais do texto do que a mensagem que salta à vista e a alcançar um entendimento maior e mais profundo do assunto» (Crush & Zeegen, 2010, p. 20). Assim ao envolver o espectador através da mensagem transmitida, criamos intriga, incentivamos o observador a pensar, conseqüentemente a ter curiosidade e alcançar um melhor entendimento sobre o assunto. «A grande ilustração é um casamento com a excelência no ofício, a habilidade e o pensamento criativo» (Crush & Zeegen, 2010, p. 20).

Um método que foi muito usado neste projecto foi a elaboração de um caderno, totalizando largas dezenas de páginas com uma série de esboços, uma série de fotos como referência, ilustrações, pedaços rasgados aleatórios ou até mesmo impressões de pesquisas na Internet, bem como materiais de referência, anotações e pesquisa escrita e visual. Assim se geraram ideias inspiradoras e criativas que influenciavam e deram apoio às ilustrações e sessões fotográficas, gerando material visual que por sua vez também foi alimentando todo o processo criativo e pensamentos. Quase que uma espécie de *brainstorming*. Como referem Crush & Zeegen, «Investigar as suas ideias e concretizá-las depende de uma série de métodos, procurar ligações, combinar imagens e palavras ou justapor diversos elementos pode levar as ideias a tomar novas direcções» (2010, p. 34). Segundo os autores (2010, p. 34), o ilustrador diferentemente do designer fazem *brainstorming* sozinho, sendo a ilustração um empreendimento solitário e apenas uma pessoa é responsável pelo resultado final. Por outro lado, penso que a separação ilustrador/designer não tem de ser tão vincada, visto que todo este projecto foi elaborado na junção das duas competências, havendo apenas uma pessoa a criar as ideias iniciais, ainda que com acompanhamento e a participação do orientador.

Segundo Wigan (2009, p. 14), as três áreas principais da ilustração são essencialmente as técnicas práticas, o pensamento crítico e a habilidade profissional. Para o autor todas as for-

mas de comunicação visual são orientadas por ideias, assim, a nossa capacidade de gerar, analisar e desenvolver ideias está ligada à ilustração. Os ilustradores aprendem através da criação, no entanto, a literacia visual e a capacidade de registar e desenvolver ideias através de desenhos é fundamental.

Desenhar através da memória visual e a da imaginação complementa o desenho objectivo e analítico, e a combinação destas técnicas gera uma linguagem visual pessoal e a capacidade de gerar, manipular e articular ideias. Assim, segundo o Wigan, é importante relembrar que estas técnicas são um meio para um fim e não um fim de si mesma (2009, p. 14).

«Os ilustradores são intérpretes: utilizam a análise cognitiva e os processos para traduzir e explicar a fim de amplificar a linguagem escrita com a sua própria linguagem visual» (Wigan, 2009, p. 14). Segundo Wigan, os ilustradores também servem como “comunicadores” do texto ou amplificadores do mesmo, ou seja, servem para comunicar visualmente esses mundos imaginários que os escritores geram, criando diálogos entre imagens e textos, embora haja influência do próprio ilustrador, interpretando a sua realidade perante o cenário que cria. De acordo com Wigan (2009, p. 76), ilustradores que interpretam textos usam estratégias obliquas e pessoais, fazendo declarações visuais poéticas que enfatizam as narrativas de forma inesperada: «Cada um desenvolve uma linguagem visual pessoal que se baseia na memória, imaginação e observações directas do seu próprio mundo» (Wigan, 2009, p. 76). Temos o exemplo de Matthew Richardson (ibidem), um ilustrador que trabalha com uma ampla gama de processos de criação de imagens, entre elas gravura, digital, montagem, fotografia e colagem, melhora as qualidades encontra nessas mesmas técnicas e combinando-as com a sua maneira de ver as coisas. Assim, a comunicação e a narrativa estão no centro da ilustração. Segundo Wigan, os ilustradores não explicam o trabalho de um autor mas colaboram com o autor para “amplificar” o texto. «A ilustração é a matéria pictórica que clarifica e realça o texto» (Wigan, 2009, p. 14).

Grande parte do processo criativo de um ilustrador está essencialmente ligado à imaginação, como qualquer outra área ligada às artes visuais. De acordo com Wigan (2009, p. 58) o ilustrador age através da especulação fantasiosa e mundos imaginários podem ser visualizados e trazidos à vida em contos de fantasia e ficção científica, e em lendas, entre outros. Aponta como exemplo *Oz* de Frank Baum, *Narnia* de CS Lewis, *Neverland* de JM Barrie, *Wonderland* de Lewis Carroll, *Middle Earth* de JRR Tolkien ou *Discworld* de Terry Pratchett (ibidem). «Nenhuma habilidade na invenção pode substituir o elemento essencial da imaginação» (Edward Hopper, cit. por Wigan, 2009, p. 21). Segundo Wigan (2009, p. 116), através da imaginação é gerada a ideia que resolve criativamente um problema de comunicação visual: «A imaginação é alimentada pelo pensamento convergente e divergente; o analítico e lógico é sustentado pela intuição» (Wigan, 2009, p. 116). O autor dá o exemplo de Matthew Richardson (Fig. 26) como um referência de imaginação e criação de ideias.

4.3 Abordagem à ilustração

O processo de criar imagens é complexo e pessoal para cada ilustrador. Grande parte desta “batalha” está relacionada com os processos que o ilustrador escolhe dominar, dentro dos materiais, as técnicas específicas, o que exige tempo e prática até que o criador se sinta confiante e capaz de ilustrar. A experimentação de técnicas e formas de trabalho pode ser mais importante do que propriamente a criação visual em si. «Os ilustrador usam cada vez mais uma variedade de métodos e técnicas que cruzam a fronteira entre o mundo analógico e o digital» (Crush & Zeegen, 2010, p. 59). Essencialmente, as ilustrações criadas neste projecto provieram desta constante tentativa de técnicas e formas de trabalho, uma variedade de métodos que geraram peças visuais com elementos e características muito diferentes, sendo que se verifica predominância da técnica de colagens.

No entanto, a criação de imagens a partir de materiais diferentes e desafiantes, foi a abordagem neste projecto onde foram utilizados materiais pouco usuais, garantindo assim um aspecto original ao trabalho. A título de exemplo das diversas potencialidades da ilustração, longe das técnicas tradicionais temos o estilo de Henri Matisse (Fig. 16) com o uso do papel colorido rasgado ou a criação de Box Art criada por Joseph Cornell (Fig. 17), também a partir de colagens inteiras numa superfície plana, ou numa parede como na criação de San Juan em 2004 (Fig. 18), uma placa de MDF perfurada por Samuel Beckett (Fig. 19), na qual o efeito de luz e sombra é obtido por meio de furos de diferentes profundidades.



Fig. 16 - Henri Matisse, *The Snail* (1953). Imagem disponível em <http://www.henri-matisse.net>.



Fig. 17 - Joseph Cornell, *Box Art* (1945). Imagem disponível em <https://www.ibiblio.org>.



Fig. 18 - San Juan, *Papel colado* (2004). Imagem extraída de Crush & Zeegen, 2010, p. 63.

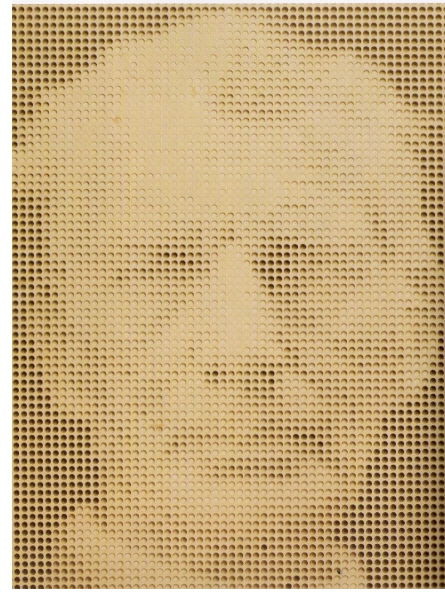


Fig. 19 - Samuel Beckett, *Placa de MDF perfurada* (2004). Imagem extraída de Crush & Zeegen, 2010, p. 63.

De acordo com Crush & Zeegen (2010, p. 62), ser criativo significa usar diferentes técnicas e materiais que normalmente não seriam usados, procurar outras formas de trabalhar que fujam à norma, usando técnicas experimentais sem no entanto deixar de ter em conta o assunto que está a ser ilustrado, bem como tanto ter paciência nas tentativas experimentais que nem sempre podem correr como esperado.

«Hoje, registar a vida com uma câmara tornou-se norma para praticantes de todas as disciplinas de arte e design, não só para fotógrafos» (Crush & Zeegen, 2010, p. 67). A fotografia e a ilustração sempre estiveram interligadas, sendo a fotografia uma ferramenta de referência para muitos ilustradores. De acordo com os autores, a técnica de muitos ilustradores está ligada ao registo máximo de informações nos locais que posteriormente retornam ao estúdio para completar a partir das referências fotográficas. Este projecto esteve em grande parte ligado a esta técnica, entre sessões fotografias, recortes das mesmas imagens fotográficas, colagens, utilização de elemento riscadores como reforço, entre outros, mistura das técnicas, fotografia digital com elementos desenhados à mão, produz resultados surpreendentes e um aspecto de diferenciação e originalidade.

Os ilustradores não têm limitações ou uma técnica específica, têm antes uma liberdade de explorar e experimentar muito métodos e criar imagens do que parece pertinente para o projecto que têm em mente. De acordo com Crush & Zeegen (2010, p. 70) o desenho nunca desaparece como acto principal de um ilustrador, ou o aspecto “feito à mão”, apesar da disponibilidade de gama de dispositivos que hoje em dia temos o ilustrador combina e

mistura técnicas mediante a necessidade do seu projecto. Assim, o ilustrador é capaz de combinar desenhos à mão nos mais diversos materiais, combinados com elementos digitais, analógicos, tradicionais, fotográficos, (ibidem). «O mundo digital deu ao ilustrador um poder que parecia impensável há 15 anos» (ibidem). Nas imagens baixo (Fig. 20, 21) vemos várias técnicas de ilustração, entre elas colagens e colagens de fotografia com desenho.



Fig. 20 - Andrew Rae, Desenho digital e foto-montagem digital *Bike Crash* (2004). Imagem extraída de Crush & Zeegen, 2010, p. 68.

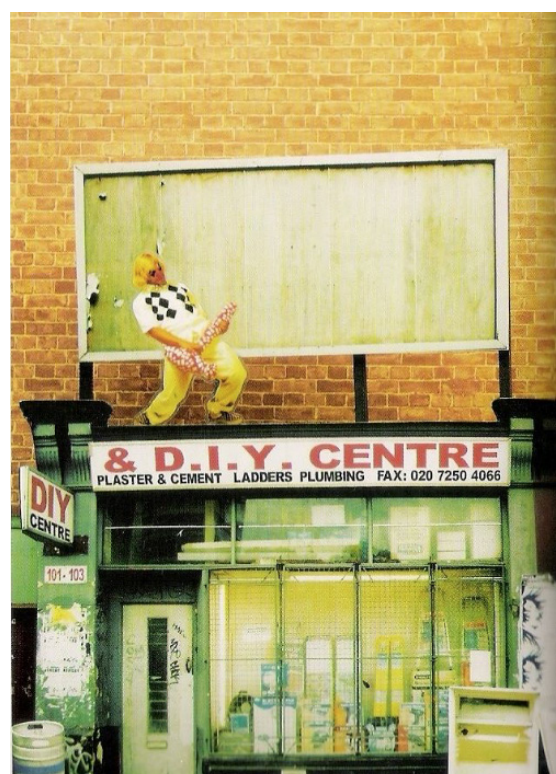


Fig. 21 - Chrissie Macdonald, *Bus stop* para FAD (2003). Imagem extraída de Crush & Zeegen, 2010, p. 68.

5. CORPO

5.1 A representação do corpo na fotografia

«A fotografia institui-se enquanto elemento da nova cultura visual que surge com a modernidade. Numa fase inicial a fotografia permite alargar as capacidades da visão além daquilo que o olho humano pode ‘ver’» (Barrocas, 2014, p. 10).

De acordo com a autora Michelle Henning (cit. por Barrocas, 2014, p. 10), a fotografia do corpo leva-nos para uma relação entre fotografia e a realidade, principalmente no modo como se aceita a fotografia como um reflexo da realidade:

«Contudo, também é evidente que a fotografia é um dos meios através dos quais os indivíduos são construídos como temas sociais: o uso da fotografia na medicina, na vigilância policial e em estudos científicos do trabalho revela como a fotografia participa no ato de disciplinar o corpo. Uma fotografia constrói sentidos diferentes para corpos humanos através do modo como os representa e algumas fotografias podem estar conforme as ideias dominantes de sexo, raça e do significado de ser humano, feminino ou masculino, reproduzindo-as, enquanto outras fotografias desafiam estas ideias. Todavia, estes significados não estão intimamente ligados a métodos, técnicas ou estilos particulares; em vez disso, o significado de alguns modos de fotografar corpos muda com o seu contexto» (cit por. Barrocas, 2014, p. 10).

Cruzando a fotografia com a cultura visual, neste ponto procedemos à análise, breve, da representação do corpo na fotografia. De acordo com Vilas-Boas (2009, p. 140), o corpo é importante como elemento expressivo, contando por parte do observador a sua personalidade e a sua “bagagem” de cultura visual para a interpretação e compreensão de uma imagem. Algumas interpretações de uma imagem podem ser totalmente descabidas, alusões sobre o corpo que é conotado sexualmente. Vilas-Boas (2006, p. 145) comenta que «a interpretação de uma imagem resulta sempre de uma mescla entre a nossa cultura visual e a nossa personalidade». Ou seja, uma pessoa atenta isenta-se de tais interpretações condicionadas, dando ao criador o benefício da dúvida à obra e ao contexto, e assim evoluímos culturalmente. «Ora, centrando-nos numa abordagem mais sensível e baseada nos valores corporais, pretende-se regra geral atingir um grau de depuração, abstracção e emoção estética fora do comum — em síntese, um apuro visual inesperado» (Vilas-Boas, 2006, p. 145).

William A. Ewing (cit. por Vilas-Boas, 2009, p. 146) sintetiza a diversidade possível de representações fotográficas do corpo. Categoriza as representações corporais na fotografia, que para Vilas-Boas (ibidem) podem ser extrapoladas para os restantes meios visuais, que podem ser expressivas em diferentes modos de representação visual dos corpos: Fragmentos: o corpo “em pedaços”; Silhuetas: a tradição do nu em pé; Exploração: o domínio da exploração científica; Carne: o corpo vulnerável e mortal; Proezas: o corpo no apogeu da sua condição física, a dança e o desporto; Eros: o corpo como objecto de desejo sexual; Aliena-

ção: o corpo oprimido e vítima; Ídolos: o corpo idealizado; Espelho: a máquina fotográfica virada para o corpo do próprio fotógrafo; Política: o corpo como território de significação e de valores contestados; Metamorfose: o corpo transformado; Espírito: o corpo no mundo do sonho, do imaginário e da obsessão» (Vilas-Boas, 2009, p. 146).

António Barrocas evidencia a representação do corpo na fotografia portuguesa, no período entre 1839 e 1930, analisando o pensamento e as práticas presentes nos discursos produzidos, ao longo do século XIX e início do século XX, sobre a representação do corpo na fotografia. A um nível mais global, John Pultz e Anne de Mondenard (cit. por Barrocas, 2014, p. 93), no seu livro *Le Corps Photographié* de 1995, estudam a evolução da representação do corpo humano na fotografia. A fotografia, na opinião dos autores, foi a técnica artística que mais contribuiu para a construção da ideia de corpo, tal, como nós hoje a entendemos.

Segundo Barrocas (2014, p. 94) esta obra estuda as interações dos diferentes tipos de imagem com a noção de identidade pessoal, a sexualidade, a sociedade, o poder, a ideologia, a política. Por fim, de acordo com Barrocas, os autores estabelecem seis grandes momentos na representação do corpo fotografado: «1. Primeira metade do século XIX, o nu fotografado torna-se um género artístico autónomo, depois de ter estado ao serviço dos pintores. 2. Fotografia americana de Stieglitz e Weston (corpos sedutores e frios). 3. Modernismo europeu que apresenta uma imagem menos puritana e se dedica a desconstruir. Man Ray, Moholy-Nagy, Kertész e Drtikol afastam-se da representação para exhibir a sua adesão à vanguarda. 4. Com a crise dos anos 30 e a Segunda Guerra Mundial surgem as ‘múltiplas representações do corpo, trágicas’. 5. O pós-guerra mostra-nos corpos mais confiantes e mais convencionais. A contestação surge com a guerra do Vietname e a liberdade sexual. Surgem as performances relegando muitas vezes a fotografia para um papel de suporte documental. 6. Os anos 80 assistem a uma presença marcada do corpo na criação artística. Cindy Sherman (interrogando os estereótipos femininos), John Coplans (a matéria da carne), a problemática da SIDA, da sexualidade, da identidade» (Barrocas, 2014, p. 94).

Barrocas (2014, p. 95) faz referência a Elio Grazioli, para quem a fotografia se apresenta em dois tempos fundamentais, tendo um deles a ver com o ‘efeito de realidade’ e a ligação à morte e às recordações, o segundo com a tensão entre semelhança/legibilidade e invisibilidade/ilegibilidade, ou como por outro lado, se pode olhar para a fotografia como um «objecto nostálgico e melancólico, nas suas características de arquivo, de voto, de elemento de substituição, ou como lugar da abjecção ou da depravação, na exibição do grotesco e do cómico, na falsificação da natureza e da realidade» (Barrocas, 2014, p. 95).

«O corpo na arte deve-se distinguir da carne e sangue que procura imitar. Em representação, o corpo não aparece como ele próprio, mas como um sinal» (Mirzoeff, 1995, p. 2). Mirzoeff considera que o corpo é uma metáfora e que o artista só controla no corpo o uso do contexto, enquadramento ou estilo. É este complexo de sinais que Mirzoeff chama de “*bodyscape*”.

De acordo com Mirzoeff (1995, p. 2), o corpo tem sido o principal palco da arte ocidental desde o Renascimento. Mas também é visto como o ponto central de metáfora para entender e explorar as mudanças políticas, num sentido amplo como o corpo político, nos debates sobre a natureza da sexualidade e a sociobiologia, que reividencia explicar a personalidade por hereditariedade. Mas já na época moderna o cenário muda tendo a consciência que o corpo é mutável, incompleto e humano: «O período moderno pode ser caracterizado a este respeito como tendo consciência de que o corpo é mutável, incompleto e completamente humano» (Mirzoeff, 1995, p. 2).

Lacerda & Queirós (2004, p. 1) referem o papel relevante do corpo na sociedade actual, esclarecendo que «A imagem projectada pelo corpo de cada um, funciona como um cartão de visita através do qual nos apresentamos aos outros». Acrescentam ainda que «o corpo não é só o que temos mas também o que somos, um instrumento de prazer que nos facilita ou dificulta a relação com os outros» (2004, p. 3). Nas imagens seguintes podemos encontrar exemplos de representações do corpo na fotografia.



Fig. 22 - André Brito, *Nus 4* (s/d). Imagem disponível em <http://www.andrebrito.com>.



Fig. 23 - André Brito, *Nus 5* (s/d). Imagem disponível em <http://www.andrebrito.com>.

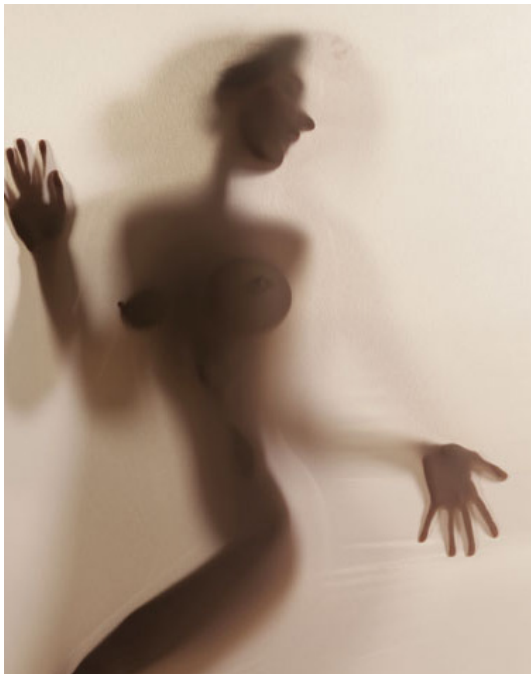


Fig. 24 - Howard Schatz, *Human Body* (2013). Imagem disponível em <http://www.howardschatz.com>.



Fig. 25 - Howard Schatz, *Human Body* (2016). Imagem disponível em <http://www.howardschatz.com>.



Fig. 26 - Howard Schatz, *Folds Study* (2007). Imagem disponível em <http://www.howardschatz.com>.

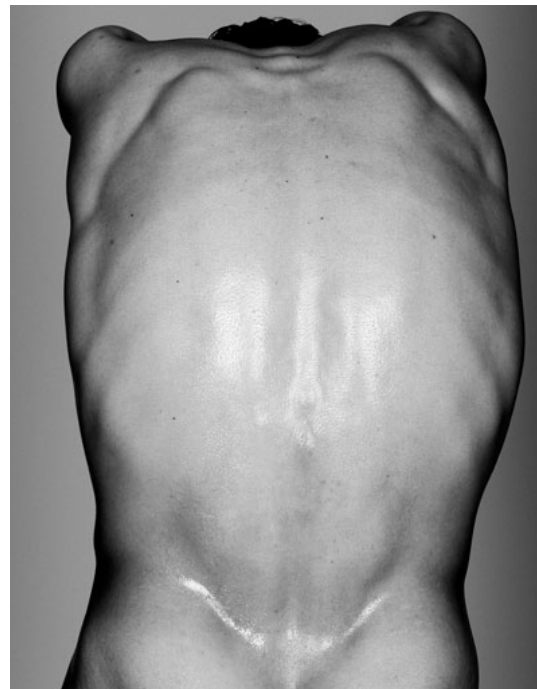


Fig. 27 - Howard Schatz, *Nude Body Nude Study* (2016). Imagem disponível em <http://www.howardschatz.com>.



Fig. 28 - Bill Brandt, *Nude* (1957). Imagem disponível em <http://www.billbrandt.com>.

Não há dúvida que o corpo é um elemento muito explorado nas artes, seja numa tentativa de representação fidedigna do mesmo na procura de representação de um ‘outro’ corpo. Na fotografia, a primeira metade do século XX foi um momento predominante na produção de imagens, utilizando processos fotográficos, tanto na invenção de novos processos como na própria relação que estabeleceu com o “real”.

Algumas técnicas criadas no século XIX foram inspiração para novas formas de representação, aproximando-se do abstraccionismo, surrealismo, dadaísmo e futurismo.

Um pioneiro italiano na fotografia futurista e cinema futurista, Anton Giulio Bragaglia (Fig. 29) publica em 1913 um manifesto com o nome “Fotodinamismo futurista”, onde desenvolveu e experimentou a sobreposição e a alternância de linhas e planos positivos e negativos (Barrocas, 2014, p. 130). Outro exemplo de técnica de representação fotográfica foi o caso da cronofotografia desenvolvida por Eadweard Muybridge (Fig. 30), um fotógrafo inglês conhecido pelas suas experiências com o uso de múltiplas câmaras para captar o movimento.

Barrocas acrescenta que «da literatura subconsciente que tanto apreciavam os dadaístas e posteriormente os surrealistas» nasceu a fotomontagem. A fotomontagem é um meio com possibilidade de construir imagens de forma irracional mas com um «automatismo pictórico» (Barrocas, 2014 p. 130). Estas imagens, segundo Barrocas, são «*images trouvées*’, fragmentos de realidade em forma de fotografia e reproduções fotográficas, que ofereciam



Fig. 29 - Giulio Bragaglia, *O fumante* (1913). Imagem disponível em <http://www.italian-ways.com>.

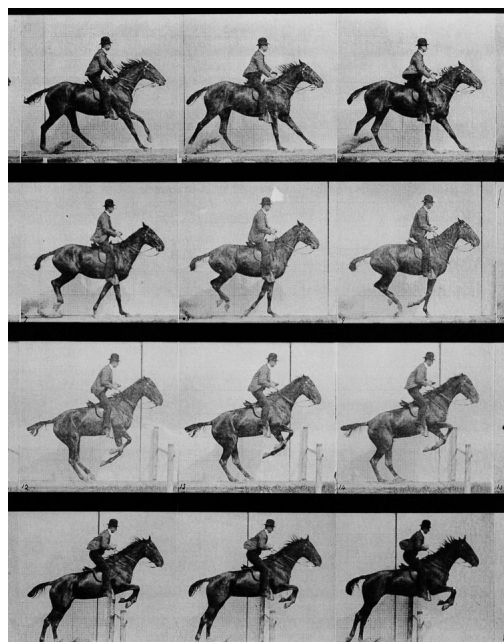


Fig. 30 - Eadweard Muybridge, *O cavalo em ação* (1878). Imagem disponível em <https://wikipedia.org>.

aos artistas dadaístas uma arma muito eficaz para chocar o público» (2014 p. 130).

Será o caso também da sobreposição de imagens e da utilização de perspectivas extremas e insólitas. Barrocas declara a fotomontagem como perfeito complemento da poesia do acaso, defendida por Hans Arp, Tristan Tzara e Kurt Schwitters.

Entre vários artistas, Barrocas destaca Hannah Höch: «declarou que o principal objectivo da fotomontagem consistia em integrar objectos do mundo das máquinas e da indústria no mundo da arte, e que com isso o seu carácter anti-artístico, assim como o seu evidente valor como instrumento polémico reforçou a relação entre o dadaísmo e o construtivismo russo».

Nesses outros artistas englobam-se por exemplo Salvador Dali com *Phenomenon of Ecstasy* de 1933 (Fig. 31); Hannah Hoch com *Cut with a Cake Knife*, de 1919 (Fig. 32) e André Kertész com *Distortion*, de 1933 (Fig. 33). Entre estas várias formas de representação há claramente uma ligação forte e proximidade com a fotografia. «A fotografia encaixava perfeitamente no programa criativo dos construtivistas russos: era o produto de uma máquina, era universalmente praticável e universalmente compreensível, e não derivava de estilos artísticos» (Barrocas, 2014, p. 132).

No mundo artístico a experiência que entregamos ao observador deve ser única e inquietante, seja ela feita através de técnicas de representação que nos suscitem estranheza e diferenciação. Vilas-Boas (2006, p. 149) diz-nos que nas imagens em que o observador não consegue ancorar havendo só elementos dispersos e alheios, se verifica uma pertur-



Fig. 31 - Salvador Dali, *Phenomenon of Ecstasy* (1933) Imagem disponível em <https://www.wikiart.org>.

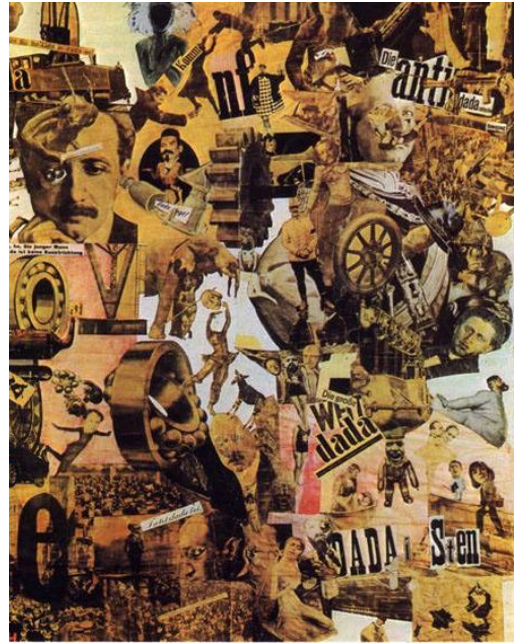


Fig. 32 - Hannah Hoch, *Cut with a Cake Knife* (1919). Imagem disponível em <https://www.moma.org>.



Fig. 33 - André Kertész, *Distortion* (1933). Imagem disponível em <https://www.designweek.co.uk>.

bação por falta de referências faciais, de um olhar ou de uma expressão que nos atenua a angústia de interpretar a imagem que não faz sentido em primeira estância. Comenta ainda que grande parte dos destinatários destas imagens não têm uma cultura visual suficiente, «de molde a permitir enquadrar estas imagens numa determinada esfera interpretativa». Vilas-Boas compreende que dar ao observador margem para divagar torna a experiência mais enriquecedora, recriando as imagens na imaginação deste cria consequentemente estímulos visuais. Assim deixamos espaço para a mente imaginar de forma descomprometida, «Numa era em que toda a gente vende algo a alguém com base mais na emoção do que na razão, porque não aceitarmos um produto artístico aparentemente sem razão mas

cheio de emoção?» (Vilas-boas, 2006, p. 148). Apesar das técnicas atrás mencionadas serem maioritariamente fotográficas, há vários artistas cuja relação entre o corpo e a sua arte determinam o modo como são vistos e percebidos. Neste ponto gostaria de destacar a artista plástica Trisha Brown (Fig. 34) que usa literalmente o próprio corpo como expressão para a sua obra, com o objectivo de ao moverem e se encostar-se no suporte deixar as suas marcas.

Envolvendo a fotografia, pintura e desenho, a partir de 1975 dentro de uma prática artística Helena Almeida, que cria a sua própria linguagem com o corpo como primeiro suporte da intervenção plástica, passando a representar-se a si própria nas suas obras. «O seu corpo é um instrumento de mediação e comunicação» (Carlos, 2005, p. 15). A obra de Helena Almeida (Fig. 35) parece trabalhar em todas as virtualidades do universo plástico: «(...) um eventual limite absoluto da pintura enquanto género (a monocromia, por exemplo), a um eventual limite absoluto do corpo enquanto meio (a performance), ao limite da fotografia de ser o registo de uma ausência (a presença do seu corpo), Helena Almeida responde com a integração e um diálogo circular entre todos, refazendo-os de caminho» (Carlos, 2005, p. 15).

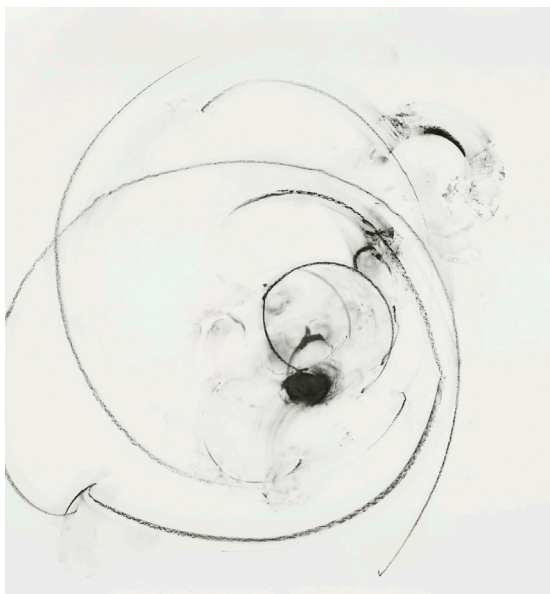


Fig. 34 - Trisha Brown, sem nome (2007). Imagem disponível em <http://www.ernestineruben.com>.



Fig. 35 - Helena Almeida, *Pintura Habitada* (1976). Imagem extraída de Carlos, 2005, p. 14.

5.2 O corpo feminino na arte

Antigamente pintava-se uma mulher nua pelo gosto e prazer de simplesmente olhar para ela. Berger (1972, p. 55) salienta que o principal protagonista nunca era a mulher retratada mais sim o espectador em frente do quadro que se e pressupõe ser um homem.

Stewart & Tutton (cit. por Vilas-Boas, 2006, p. 146) afirmam que o corpo feminino recolhe a preferência de ambos os sexos em termos de representação artística. Em conformidade, Chevalier & Gheerbrant (cit. por Vilas-Boas, 2006, p. 146), afirma que a nudez defronta-se com «uma espécie de retorno ao estado primordial [...] a abolição da separação entre o homem e o mundo que o rodeia», e que o corpo de uma mulher nua emprestam um «um poder inquestionável» (ibidem).

Segundo Vilas-Boas (2006, p. 146), a guerra dos sexos não tem fim. Assim, a mulher detém uma predominância histórica na representação do nu. Um dos aspectos a considerar é que a figura feminina exprime, segundo Vilas-Boas (2006, p. 147) «[...] geralmente conceitos de pureza, beleza, graciosidade, ao passo que o homem é sempre destacado pelo seu carácter robusto e viril».

Segundo Vilas-Boas (2006, pp. 146–147), é mais fácil trabalhar com modelos femininas pela sua capacidade intrínseca de serem “moldadas” e serem transmissoras e amplificadoras de emoções, sendo assim mais fácil transmitir um certo tipo de ideias e emoções, tendo esse sido o objectivo de grande parte deste projecto, sendo que as mensagens consistiam em suscitar emoções no observador, não querendo assim introduzir conotações sexuais, visto que o intuito era meramente expositivo, expressivo e artístico. Como nos diz Vilas-Boas (2006, p. 147), «[...] o corpo humano é um pau de dois bicos: tanto pode valer só por si como pode ser um elemento signficante. Quem não consegue perceber isto provavelmente sofrerá de desordens psicológicas ou culturais que extravasam o âmbito da fotografia». Nas imagens seguintes estão ilustradas representações de nus na fotografia, para além da pintura aludida de Courbet.



Fig. 36 - André Brito, *Nus 6* (s/d). Imagem disponível em <http://www.andrebrito.com>.



Fig. 37 - Howard Schatz, *Nude Body Nude Study* (2016). Imagem disponível em <http://www.howardschatz.com>.

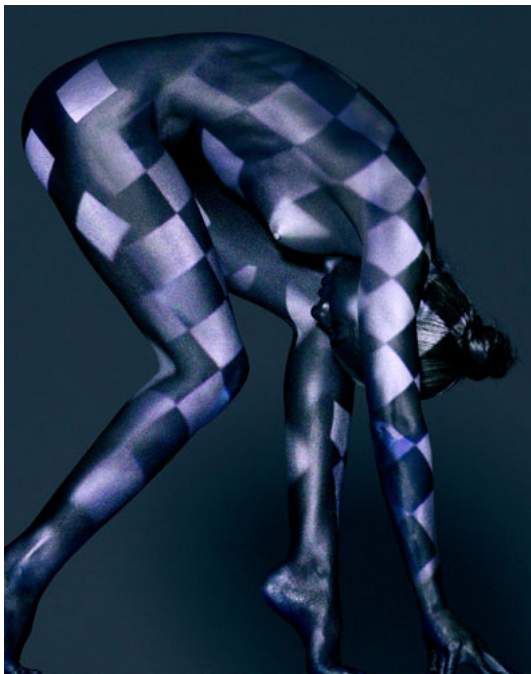


Fig. 38 - Howard Schatz, *Beauty Study* (2013). Imagem disponível em <http://www.howardschatz.com>.



Fig. 39 - Howard Schatz, *Folds Study* (2008). Imagem disponível em <http://www.howardschatz.com>.



Fig. 40 - Gustave Courbet, *L'origine du monde* (1866).
Imagem disponível em <http://www.musee-orsay.fr>.



Fig. 41 - Man Ray, *Le Violon d'Ingres* (1924). Imagem disponível em <http://www.galleryintell.com>.



Fig. 42 - André Brito, *Nus 7* (s/d). Imagem disponível em <http://www.andrebrito.com>.

5.3 O nu

«As representações do nu estão intrinsecamente ligadas às artes sendo um dos temas sempre presentes nas diversas histórias da fotografia» (Barrocas, 2014, p. 119).

Alexandra Morais Pereira (cit. por Vilas-Boas, 2006, p. 151) considera que «Ao longo dos séculos, a exposição do corpo humano *per si*, tem sido encarada de forma diferente, conforme a visão do Homem sobre si mesmo e a sua relação com o universo, acompanhando o restante pensamento de cada época». Segundo Vilas-Boas (2006, p. 151), uma das épocas a destacar sobre a nudez na história foi o Helenismo, quando os ideais desportivos e artísticos traçavam o desnudamento do corpo os atletas praticavam nus e a nudez era «cultivada como um estado de graça» (Vilas-Boas, 2006, p. 151). Alexandra Morais Pereira (cit. por Vilas-Boas, 2006, p. 151), refere que «O gosto dos gregos pela preparação do corpo, celebrado pelos Jogos Olímpicos realizados de quatro em quatro anos em honra do deus Zeus, o primeiro entre as doze divindades olímpicas, esteve sempre ligado ao nu. A própria palavra para ginásio, *gymnasium*, tem raiz na palavra *gym-nos*, que significa nu».

Mais tarde, quando o Império Romano abraçou a religião católica, a nudez passou a ser afastada das práticas públicas, sendo apenas usada para a privacidade do lar e da vida íntima. Reaparece depois no meio artístico, na altura do Renascimento, como considera Francés (cit. por Vilas-Boas, 2006, p. 151), «na teoria e na pedagogia artística na Europa do Século XV no momento em que os pintores se começam a separar da classe dos artesãos e a entender que a sua arte é uma actividade intelectual e não manual. O academismo exprime uma preocupação com a anatomia, estrutura e gestualidade do corpo».

Vivemos num mundo com um consumo intensivo de imagens corporais, diz-nos Vilas-Boas (2009, p. 178). Paula Queirós (cit. por Vilas-Boas, 2009, p. 178) afirma: «Frente a uma educação tradicional onde o prazer e o corpo foram pouco valorizados (e por vezes até desapreciados) em favor do esforço, da razão e do espiritual, a pós-modernidade realçou o valor do prazer e do corpo, retirando-lhe a sua conotação negativa para o elevar à categoria de ‘culto’».

Certas culturas encaram a nudez como chocante e vergonhosa, ou preconceituosamente ligada ao erotismo e à pornografia o que é totalmente errado. Como explica Vilas-Boas (2006, p. 140): «porque não é o nu que faz a imagem mas a imagem que faz o nu, o qual pode estar tingido de inúmeras conotações, impregnando-o de leituras muito para além da sua condição de corpo» e que o nu é «uma referência inevitável quando se discute o corpo, para além disso, a nudez está intrinsecamente ligada à imagem idealizada do atleta desportivo» (Vilas-Boas, 2006, p. 140).

Se o corpo é protagonista nas actividades desportivas porque é que não aceitamos a sua a sua exposição com naturalidade? «A cultura vigente é avessa à exposição pública do corpo, desejando-a somente em privado» (Vilas-Boas, 2006, p. 140). Posto isto, esta ideologia no-

civa implica que desporto é uma actividade moralmente “correcta” e não se devem misturar “manifestações mundanas de impureza”, o que leva Vilas-Boas (ibidem) a afirmar que o desporto sofre de um «anacronismo cultural», que rejeita a exposição do corpo. Como o desporto é uma das manifestações físicas do corpo, o mesmo foi considerado nalgumas partes deste projecto.

De acordo com Vilas-Boas (2006, pp. 146–147) o líbido sexual por vezes pode ficar baralhada. Gillo Dorfles (cit. por Vilas-Boas, 2006, p. 147) diz-nos que a «substancial diferença que existe entre a exposição “não maliciosa” de um corpo nu é o verdadeiro exibicionismo pornográfico», por isso Vilas-Boas classifica de uma forma simples os diversos tipos de nu: sendo o nu *artístico* aquele que usa o corpo como fonte de expressividade, o nu *erótico*, como instrumento de estímulo sexual e o nu *pornográfico* uma perversão do erótico, distinguindo-se deste porque não há um intermédio entre o espectador e o objecto do seu desejo, nada é sugerido ou revelado, tudo é exibido. O género erótico e o artístico, apesar de técnicas fotográficas e encenações comuns distinguem-se pela intenção ou não de excitar sexualmente o observador, mas segundo Vilas-Boas (2006, p. 147) as fronteiras poderão ser pouco distintas e baseiam-se fundamentalmente no requinte visual.

Para Barrocas (2014, p. 96) a relação existente entre a representação e a sexualidade constitui um campo cada vez mais visto como uma complexa rede de estruturas sociais, culturais, onde a sexualidade não aparece como um dado adquirido mas como uma construção em que surgem outros valores. Graham Clarke (cit. por Barrocas, 2014, p. 96) chama a atenção para o caso dos trabalhos sobre o género, realizados por fotógrafas, onde claramente se evidencia que a «fotografia do corpo envolve uma política do corpo e da representação», o que o levará a afirmar que esse percurso «faça o processo de representação, em vez da imagem do corpo, o assunto da fotografia».

Para o artista a nudez é o estado mais desejado e natural que se «reveste de maior poder expressivo» (ibidem, p. 140) «O nu é uma forma de vestuário» (Berger, 1972, p. 58).

Bernard Noël (cit. por Vilas-Boas, 2006, p. 140) completa: «despir um corpo não é suficiente; alguma coisa o veste sempre, seja a postura, o ambiente ou a iluminação [...] O fotógrafo, está claro, quer captar a nudez, mas a nudez esconde-se por detrás do nu e o nu veste a sua visão». Estamos nus, estamos despidos, sem capas nem máscaras que escondam o nosso “verdadeiro” corpo. «Estar nu é ser-se o próprio» (Berger, 1972, p. 58). O vestuário é um meio de protecção, uma capa de vaidade que nos esconde.

De acordo com Nerét (1994, p. 12) nunca conseguiremos “homenagear” suficientemente o vestuário, porque o papel do vestuário é duplo: O seu uso evita que o corpo se torne um “espectáculo em movimento”, despertando curiosidade e por sua vez um impulso erótico. Berger (1972, p. 57) refere comentando a obra de nu de Kenneth Clark, que este afirma a diferença entre nudez e estar sem roupa: enquanto o nu é uma forma de arte, segundo Kenneth

Clark o nu não é o ponto de partida do quadro mas um modo de ver alcançado pela pintura. Berger diz-nos que um nu não se confina necessariamente à arte mas também há nus fotográficos, poses de nu, e gestos de nu. Refere que o nu «É sempre convencional e as autoridades das suas várias convenções derivam de uma determinada tradição da arte» (ibidem). Nas figuras seguintes podemos ver a fotografia comentada por Berger e uma segunda imagem actual, alusiva à temática.



Fig. 43 - Gerhard Richter, *Nu numa Escada* (1966).
Imagem extraída de Néret, 1994, p. 10.

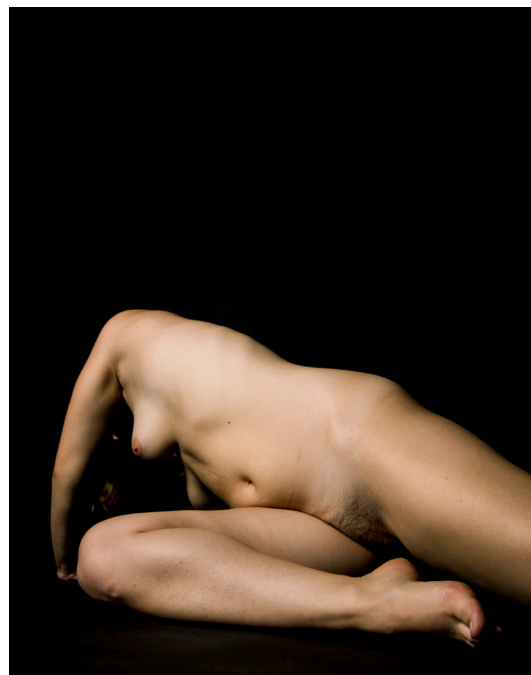


Fig. 44 - Imagem da autora.

6. IMATERIALIZAÇÃO

6.1 Introdução à imaterialização

Procederemos à análise, breve, do que é exactamente *matéria*. A matéria surgiu do termo grego *hyle* com o significado de “bosque”, “terra florestal” e “madeira” e, em seguida “metal” e “matéria-prima”, que deriva de qualquer espécie que se possa criar ou fazer algo. Posteriormente no vocábulo latino–matéria–designava madeira ou outros materiais de construção (Mora, 1989, p. 194).

O primeiro filósofo do Ocidente que encara este aspecto da matéria foi Aristóteles, que apresenta a matéria com receptividade, defendendo que nada é matéria se não estiver “disposta” a receber alguma “determinação”, diz-nos Mora (1968, p. 194). Para Aristóteles, segundo um ponto de vista físico e meta físico, a matéria que diz respeito ao físico aparece como abstracta sobretudo aquilo que esta sujeito à mudança e onde há «interferência de qualidade, remetendo à substância» (cit. por Mora, 1989, p. 194).

Descartes igualou matéria à extensão, a fim de uma tentativa de redução da realidade material a «propriedade geométricas do espaço» (cit. por Mora, 1989, p. 194). Numa concepção científico-natural da matéria na Idade Média, a matéria foi encarada como aquilo que enche o espaço. Só posteriormente à separação entre a «realidade pensante e não-pensante» (ibidem), para Descartes «extensa» (ibidem), é que se pode falar do surgimento da filosofia do materialismo. Estas concepções apoiam-se em dois tipos de realidade: realidade material e realidade material-extensa. O materialismo defende que qualquer realidade é de carácter material ou corporal. Mora (1968, p. 197) discrimina que, na filosofia, o carácter materialista ou doutrina materialista podem de facto ser diferentes: efectivamente, o materialismo dito teórico e o materialismo dito prático não são a mesma coisa, e embora se sobreponham nem sempre são compatíveis – há o materialismo como doutrina e o materialismo como método. Numa perspectiva científica, Bounias explica-nos como ocorre o processo de imaterialização. Segundo o autor (1990, pp. 393–394) todo o nosso universo contém vibrações de matéria e radiações, desde a palpitação da vida às manifestações mais subtis – da consciência e pensamento. O fenómeno da imaterialização concebe-se, por exemplo, através de uma vareta de madeira, entalando-a de maneira flexível num orifício de uma rocha e fazendo com que haja uma vibração (Fig. 45). A vareta deixa de ser visível na sua posição inicial e são vistas duas extremidades, nas extremidades da deslocação (mais precisamente, nos dois pontos de amplitude extrema do movimento vibratório). Consequentemente, os estádios intermédios correspondem a formas decrescentes de materialização, portanto aparentam uma imaterialização.

Esta “desmaterialização” acontece quando a vibração se amplifica até ao limite superior, em que toda a matéria, assim como todos os fotões, perdem por completo a sua materialidade (curvaturas) para serem convertidos numa «vibração transversa». Bounias (ibidem, pp. 393–394) faz uma referencia à religião hindu, ao «nirvana» – uma transformação respeitante

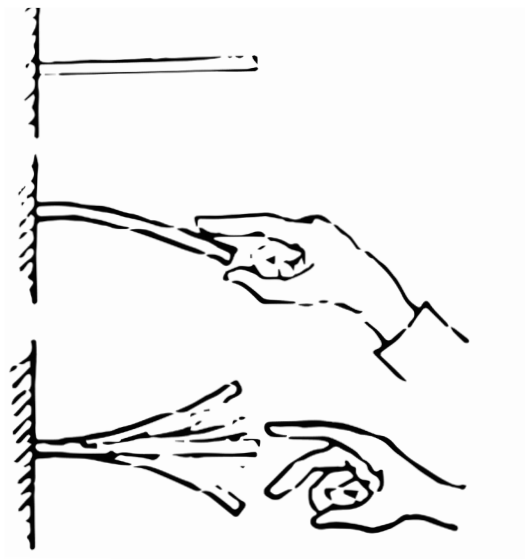


Fig. 45 - A imaterilização de acordo com Bounias (s/d). Imagem extraída de Bounias, 1990, p. 392.

ao indivíduo, e a Teilhard de Cardin que designa o ponto «oméga», no caso de o conjunto do Universo ter sido deste modo convertido.

Bounias (1990, pp. 393–394) descreve esta vibração «transversa» quando um ser vivo acede a esta vibração perde eventualmente «materialidade», ou seja o peso, refere os *médiuns* para justificar esta ocorrência – «certos médiuns perderam vários quilos ao logo das sessões que necessitam fortes dispêndios de energia vital ou psíquica», e que a passagem de agonia à morte parece ser acompanhada de uma perda de massa da ordem de 20 g?». Com isto esta conversão do material para o imaterial, Bounias acentua o que Hélène Renard descreve como «duplo em estado incorpóreo», citando exemplos e experiências que cisavam avaliar a perda de matéria após a saída desse duplo (Bounias, 1990, p. 395).

6.2 Definição de ‘vida’

«A física quântica defende que tudo no Universo é energia. Todos os seres vivos, a Natureza, os planetas, uma pedra, água, o ser humano. Resumindo, tudo pode ser levado ao microscópio e reduzido ao mesmo resultado: o átomo. Ou seja, prótons, electrões, neutrões, que não são mais do que partículas de energia positiva e negativa. No entanto os cientistas quânticos estão hoje em busca de ir para além deste átomo decompondo-o ainda mais, mas encontrando mais do mesmo. Energia. Os nossos olhos, pele, ossos, órgãos etc, são então energia que vibra mais lenta e densamente, ao ponto de ser visível e palpável, enquanto o nosso espírito, as emoções, as ideias e os pensamentos ficam em campos energéticos que não chegam a materializar-se e não são visíveis aos nossos olhos. O que não quer dizer que não existam! [...] Lidamos com realidade invisíveis, o tempo inteiro : vírus, bactérias, fungos, já para não falar de telecomandos, *Bluetooth*, *wi-fi*, ondas de som, infravermelhos, e por aí fora. Chegou o tempo de sairmos de caixinha quadrada newtoniana, baseada apenas na comprovação científica do que é visível e manipulável, fisicamente, e começarmos a fazer a ponte par ao maravilhas mundo invisível que nos rodeia» (Luz, 2015, p. 75).

O que nos torna vivos? O que nos torna diferentes de uma pedra ou de um robô? Serão os pensamentos na nossa mente? Será o facto de nascermos, vivermos e morrermos, o facto de estarmos conscientes?

De acordo com Smith & Szathmáry (2007, p. 16), existem duas maneiras de definir a vida. A primeira é considerar que algo está vivo se exhibir determinadas propriedades que associamos aos seres vivos na Terra: se cresce ou se reage aos estímulos, por exemplo. Podemos definir como viva qualquer população que possua as propriedades necessárias à sua evolução por selecção natural. Ou seja, uma entidade tem vida se exhibir as propriedades de multiplicação, variação e hereditariedade.

Porquê considerar estas três propriedades como definidores de vida? Porque são necessárias para que uma população surja e evolua todas as características que a ela associamos. Por si só a multiplicação, a variação e a hereditariedade não são suficientes para assegurar a evolução de organismos complexos. É preciso que o ambiente seja adequado.

Resumindo, apesar de não garantirem a multiplicação, a variação e a hereditariedade são, de modo geral, necessárias à evolução e consideram-se como as três propriedades definidoras de vida, mas os organismos vivos são incrivelmente complexos.

Segundo Smith & Szathmáry (2007, p. 11) a teoria da selecção natural de Darwin resume-se à ideia de que na Natureza os indivíduos mais capazes de sobreviver e de se reproduzirem transmitem estas características aos descendentes, levando à evolução de características vantajosas para o próprio organismo, e não para o seleccionador. Ou seja, a evolução vive de complexas adaptações para que os seus descendentes se adaptem às circunstâncias presentes.

Segundo Smith & Szathmáry, o físico matemático contemporâneo Freeman Dyson (2007, pp. 29–30) reconheceu que a vida exige duas coisas: um sistema metabólico de auto-manutenção e material genético. Quer isto dizer que Freeman Dyson (cit. por Smith & Szathmáry 2007, pp. 29–30) defende que através da auto-manutenção um sistema vivo está em constante transformação, concluindo ainda então que para um sistema se manter é preciso que produza o seu próprio material em excesso. Por isso o sistema metabólico só pode ser autocatalítico: a autocatálise é necessária para manutenção e especialmente para o crescimento da reprodução.

6.3 Definição de ‘corpo’

É importante sublinhar que apesar de estes temas estarem separados uns dos outros é-nos impossível encontrar uma separação lógica entre eles, visto que estão todos interligados. A separação que foi utilizada foi-o numa tentativa de estruturação e ajuda ao leitor, procurando, como consequência, várias perspectivas sobre a definição de ‘corpo’.

O que é o corpo? de que é composto? Dependendo das questões que possamos procurar e levantar, somos de certeza organismos vivos complexos, organismos que possuem uma estrutura e uma série de elementos. O corpo é constituído por um esqueleto ósseo, ligados por articulações e músculos, um fluxo contínuo de sangue que é transportado para todas as partes do corpo que dele necessitam, uma comunidade de células vivas, possuídas por numerosos pequenos e grandes órgãos, combinados por sistemas. «Cada célula é constituída por numerosas moléculas, organizadas de modo a criarem um esqueleto para célula (citoesqueleto) vários órgãos e sistemas (núcleo celular e variados organelos) e uma divisória global (membrana celular)» (Damásio, 1995, p. 102). De modo geral, o corpo é de carácter biológico, esquelético, diabético, dietético, terapêutico e de reprodução. É a manifestação da vida. De acordo com Mora (1989, p. 66), o corpo é uma realidade limitada por uma superfície, uma extensão de um espaço e uma substância, descreve-nos Aristóteles (cit. por Mora, 1989, p. 66). Desde a Antiguidade que as noções sobre o corpo se transformam. A lógica aristotélica consiste na inevitabilidade de uma corporeidade em formação com «algumas correntes platónicas e pitagóricas» e também considera o corpo como um prisioneiro da alma um, «supulcro da alma» (Mora, 1989, p. 66).

Mora (1989, p. 66) faz referência a vários filósofos, entre os quais Descartes, que caracteriza o corpo como o espaço cheio, e o que representa o corpo é a extensão que é caracterizada pela «simultaneidade do movimentos das suas partes» (ibidem), enquanto que para Espinosa (ibidem) esta extensão é definida com características geométricas sobre as propriedades do corpo, uma porção de três dimensões em que se transforma uma figura. Leibniz (ibidem) considera o corpo físico como um «conjunto ou soma de nómadas», uma manifestação de corpo inteligível, um corpo que possui um poder, uma força, e Kant (ibidem) que caracteriza o corpo como algo fenoménico e dinâmico, um corpo dinâmico-inteligível sobre o corpo com pura extensão fenoménica.

Jorge Crespo (cit. por Vilas-Boas, 2009, p. 124), sugere que a história do corpo é incessantemente inacabada entre vários factores, sejam eles políticos, institucionais, atitudes, valores, economia, ciência, educação, medicina, que estabelecem entre si relações complexas. Para Le Goff & Truong (cit. por Vilas-Boas, 2009, p. 124), «o «corpo é a nossa história», o corpo é universal, completado com um valor histórico, «o corpo tem uma história e faz parte da história, insere-se na cultura e não só na Natureza». O nosso corpo é uma cúpula dos nossos antepassados, entre histórias de milhares de anos de crescimento e evolução humana, é tudo

“gravado” no nosso corpo, envolvendo-se nos ambientes, adaptando-se. De um ponto de vista metafórico, Osho vê o corpo como algo que é “habitacional”, «O corpo é um templo: é um hospedeiro» (2015, p. 169), entende que o corpo é algo que está para além dele mesmo, sente que a glória do corpo não é o corpo, ele é um mero hospedeiro, a glória deve-se àquele que o ocupa, referindo-se à alma.

De acordo com Mierzoeff (1995, p.19), o corpo é algo material, no entanto é composto por partes. O potencial que existe na representação do corpo é infundável, porque existe muitas variáveis não materiais associadas a ele, é visto como um objecto, mas não tanto como uma área. Referindo-se ao corpo em movimento, Lacerda acrescenta:«A diversidade de formas que o movimento pode revestir deve-se às potencialidades motrizes do corpo [...]. A expressão plástica do movimento traduz as diferentes formas que o corpo pode assumir no espaço por meio do movimento» (2002, p. 250).

6.3.1 Composições do corpo

Murphy pergunta: «Serão os seres humanos compostos por corpo, e mente ou alma não materiais, ou somos seres puramente físicos?» (2006, p. 3).

Numa primeira fase Murphy relata a origem da vida humana e aquilo de que o corpo humano se compõe. Devido à fluente variedade de ideias opostas sobre o que é classificado como ser humano, na sua forma mais básica, verifica-se que esta questão é imediatamente influenciada pela nossa religião e pelas nossas raízes, ou seja, por aquilo em que acreditamos, o que pode influenciar a nossa forma de pensar noutro tipo de assuntos: Murphy dá como exemplo uma pergunta muito simples: o que é que acontece depois de morreremos? (2006, p. 3).

O que é particularmente relevante na obra de Murphy é a forma simples como aborda a composição do corpo. Buscando respostas sobre estas questões, sobre o significado de “alma”, “espírito” ou até mesmo “psíquico”, define como corpo é composto, numa perspectiva teológica, com pelo menos quatro extensões de teorias:

«Os seres humanos são compostos por uma “parte”: um corpo físico (materialismo/fisicalismo) [...] Os seres humanos são compostos por duas partes: um corpo e alma/um corpo e mente (dualismo) [...] Os humanos são compostos por três partes: um corpo e uma alma, um corpo e espírito (tricotomismo) [...] humanos são compostos por uma “parte”: uma substância espiritual/metal (idealismo)» (Murphy, 2006, p. 3).

A primeira observação envolve o psicanalismo e materialismo. «Esta é a visão em que os seres humanos são compostos por apenas uma “parte”, um corpo físico» (Murphy, 2006, p. 1) refere termo psicanalismo e o materialismo como substituíveis na filosofia. Mas psicanalismo é mais usado e “atraente” do que materialismo principalmente para os cristãos, porque materialismo exclui o Divino, explica-nos Murphy (ibidem): «Embora o relato de uma pessoa materialista seja perfeitamente compatível com a crença em Deus, “o materialismo” carrega conotações infelizes para os cristãos» (Murphy, 2006, p. 2).

Em segundo lugar, Murphy confronta o dualismo do corpo: corpo-alma e corpo-mente. Considera que os termos “mente” e “alma” foram termos mais uma vez substituíveis, mas que o termo “alma” tem conotações religiosas que a mente não tem (2006, p. 1).

Em terceiro lugar, lusa o tricotomismo, em que basicamente defende que somos compostos por corpo, alma e espírito. Por fim, que somos compostos por uma substância espiritual/mental, refere esta teoria como idealista monista:

«Esta foi uma posição importante nos antigos séculos, quando o idealismo era popular na filosofia. O idealismo é a tese metafísica de que toda a realidade é essencialmente mental. Eu entendo que alguns pensadores da nova era têm pontos de vista semelhantes. Eu chamarei essa visão do monismo idealista» (2006, p. 2).

Confronta-nos com estas questões, apesar da posição “fiscalista”, Murphy entende, duma forma geral, que somos inteligentes, morais e espirituais: «Somos, na melhor das hipóteses, organismos físicos complexos, imbuídos no legado de milhares de anos de cultura e o mais importante, espantados pela Respiração do Espírito de Deus [...] Nós somos corpos espirituais» (Murphy, 2006, p. 5).

Se a distinção humana não pode ser atribuída à posse única de uma alma ou de uma mente imaterial, de um espírito, então em que consiste? Seremos seres unicamente físicos? Estas questões tornam-se intrigantes de um ponto de vista filosófico e teológico. É essencial perceber que para este projecto em particular as questões aqui levantadas são relevantes unicamente para compreender e concluir o que é pertinente para o projecto para fins artísticos. Nas imagens que se seguem mostramos algumas das inspirações para a produção visual do projecto.

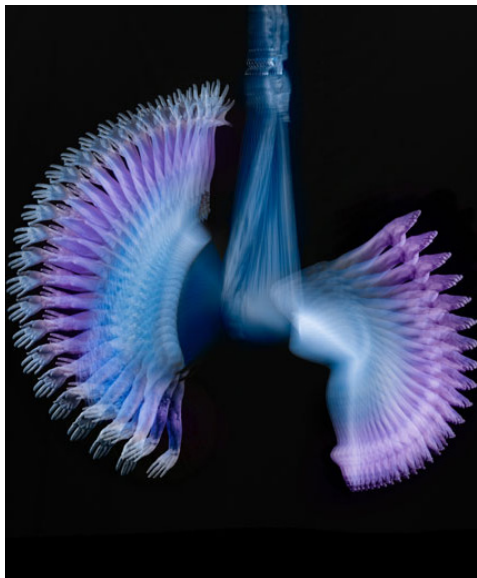


Fig. 46 - Howard Schatz, *Motion Study* (2016). Imagem disponível em <http://www.howardschatz.com>.



Fig. 47 - Howard Schatz, *Underwater Study Nina Stotler* (2013). Imagem disponível em <http://www.howard-schatz.com>.

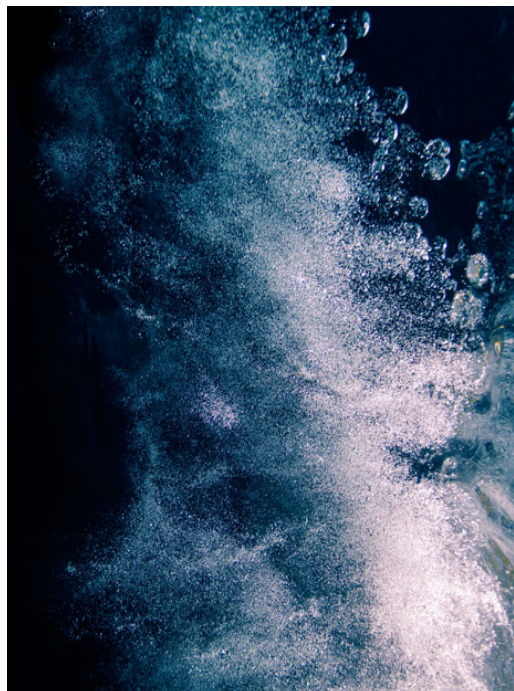


Fig. 48 - Howard Schatz, *Underwater Study: Bubbles* (2016). Imagem disponível em <http://www.howard-schatz.com>.



Fig. 49 - Howard Schatz, *Underwater Study: Tiffany Heft* (2013). Imagem disponível em <http://www.howard-schatz.com>.



Fig. 50 - Howard Schatz, *Underwater Study* (2013) Imagem disponível em <http://www.howardschatz.com>.

6.3.2 Dualismo corpo-alma

Entre todas as perspectivas da composição humana, o dualismo corpo-alma foi um dos tópicos escolhidos para investigação, concebida essencialmente para dominar a parte teórica e para extrair conclusões na prática.

A definição do que é alma é uma das questões filosóficas mais estudadas, também por cientistas, amadores, e para fantasias criadas por escritores e realizadores. A alma provém da palavra latim *anima*, sopro, ar, respiração, princípio vital. De acordo com o Dicionário de Língua Portuguesa, alma significa também em primeiro: parte imortal do ser humano; em segundo pessoa indivíduo; em terceiro habitante; recorrendo também a vida, consciência, espírito, essência, fundamento, entusiasmo, calor. (Costa & Melo, 1996, p. 87)

Para o filósofo grego Platão a alma era principalmente pura, especialmente em Fédon defende o dualismo corpo-alma e a imortalidade da mesma: «Platão descreveu a pessoa como uma alma imortal aprisionada num corpo mortal» (Murphy, 2006, p. 12). Alma essa que anseia voltar à sua origem divina, uma alma que dentro de um corpo pode lembrar-se de factos da sua vida anterior (reencarnação): «Ele argumentou pelo fato de que as pessoas possuem conhecimento dessas formas sem serem ensinadas de que elas já deviam ter tido esse conhecimento antes do nascimento. Assim, a parte racional da alma pré-existe do corpo, habitando no reino transcendente das formas, e retorna à morte» (Murphy, 2006, pp. 12-13).

“O conceito de alma para Platão estava relacionado à sua “visão da realidade de outro mundo” (Murphy, 2006, p. 12).

De acordo com Mora (1989, p. 17), no pensamento platónico a alma é pura teoria do conhecimento. Platão pelas dificuldades que encontrou no dualismo corpo-alma, sentiu necessidade de criar o “lugar” onde se alojava a alma para criar relações entre um e outro, resolveu distinguir as várias funções da alma: a parte sensitiva, a sede de apetite ou desejo; a parte irascível; a sede de valor; e a parte inteligível, e a sede da razão.

«A alma é tripartida e organizada hierarquicamente. Existe uma analogia entre o funcionamento harmonioso da alma e o do ideal cidade-estado. O elemento apetitivo ou impulsivo da alma é análogo à classe mais baixa da sociedade, os consumidores. A razão é o elemento mais elevado e corresponde à classe dominante. No meio um elemento correspondente ao soldado-policial. O nome para este elemento, *thymos*, pode ser traduzido como “espírito”, mas no sentido em que um cavalo tem espírito. A coordenação adequada desses três elementos ou faculdades constitui o bem-estar humano» (Murphy, 2006, p. 12).

Sob Aristóteles, estudante de Platão, a alma é formulada de um ponto de vista biológico e orgânico (Mora, 1989, p. 18). «Pensava na alma não como uma entidade, mas como um princípio de vida - aquele aspecto da pessoa que fornece os poderes ou atributos característicos do ser humano» (Murphy, 2006, p. 13). Segundo Mora, para Aristóteles (1989, p. 17)

«o corpo é matéria, a alma é um tipo de forma»: «A concepção de Aristóteles sobre a alma e o corpo encaixa-se bem na sua concepção geral “hilomórfica” da realidade [...] Todas as coisas materiais são compostas de matéria e forma. A forma é um princípio imanente que dá às coisas as suas características e poderes essenciais. A alma é apenas um tipo de forma» (Murphy, 2006, p. 13).

De acordo com Murphy, apesar de Aristóteles usar o mesmo termo, “forma”, que Platão, é importante distinguir as visões de cada um. Para Aristóteles, as formas não são pré-existent nem entidades transcendent, como para Platão: «Uma vez que, para Aristóteles, a alma é uma forma, esta diferença é muito importante no seu conceito de pessoa, e torna questionável se a visão de Aristóteles deve ser considerada um exemplo de dualismo alma-corpo» (Murphy, 2006, p. 13).

Segundo Mora (ibidem), Aristóteles define a alma numa análise de conceito caracterizando em diversos tipos de alma com diversos tipos de função, sendo eles: vegetativa, animal e humana. Cada um deles, cada parte, executando diferentes «operações» entre si. Não desqualificando outros tipos de «operações», salienta também parte nutritiva, imaginativa da alma, entre outras. «As almas humanas são organizadas hierarquicamente e incorporam os poderes nutritivos e sensíveis, mas, além disso, fornecem poderes racionais. Ele ilustra a relação de alma ao corpo com uma analogia: se o olho fosse um animal completo, a visão seria a sua alma. Porque a alma é um princípio do funcionamento do corpo, seguiria que a alma morresse com o corpo» (Murphy, 2006, p. 13).

Mora (1989, p. 18) salienta que para Aristóteles a alma pode considerar todas as coisas, «a alma seja de certo modo todas as coisas». Segundo Mora, Santo Agostinho rejeita esta “materialidade” e substitui por “pensante”, também considera a alma uma intimidade pessoal.

Segundo Murphy (2006, p. 14) para Santo Agostinho a concepção de pessoa muda do ponto de vista platónico: «[...] um ser humano é uma alma imortal (não eterna) que usa (não aprisionado) um corpo mortal [...] A alma é tripartida e ordenada hierarquicamente. No entanto, as “partes” são ligeiramente diferentes das reconhecidas por Platão. Na nossa concepção moderna, força de vontade é uma invenção agostiniana, e para Agostinho a força de vontade é superior ao intelecto, e ambos são superiores aos apetites» (Murphy (2006, p. 14).

Inevitavelmente, no mundo contemporâneo estes dois pontos de vista, teológico e científico, entram em conflito na maioria no panorama da neurociências, onde psicanalismo ou materialismo são de facto visões mais aceitáveis. Segundo Murphy, há uma consequência da constante mudança das concepções da matéria e da alma, e é considerado um problema insuperável pela maioria dos filósofos: os meios pelos quais o corpo e alma (ou mente) interagem (2006, p. 40).

Ou seja, envolvendo a ciência contemporânea, todas as capacidades humanas, uma vez atribuídas à mente ou à alma, são mais bem compreendida como funções do cérebro, ou mais

precisamente, processos que envolvem, o cérebro, o resto do sistema nervoso e outros sistemas corporais. «O significado da neurociência contemporânea é este: todas as capacidades já atribuídas à mente ou à alma agora parecem ser (em grande parte) funções do cérebro» (Murphy, 2006, p. 4).

6.3.3 Dualismo corpo-mente

Chegado as diferentes respostas e com a nossa limitada compreensão da mente, as perspectivas tanto materialistas como não materialistas da mente merecem ao menos a mesma oportunidade de desenvolvimento, forçando assim teorias para uma melhor compreensão de toda esta abordagem.

A questão essencial é: qual a natureza da mente e a sua relação com o cérebro? Sim, já me deparei com esta questão. Muitos autores, sobretudo cientistas acreditam que o cérebro é a resposta da relação mente/cérebro, outros dizem apenas que a mente não existe e que é apenas uma actividade eléctrica cerebral. John Eccles, neurocientista, na sua obra em co-autoria com o filósofo da ciência Karl Popper, afirma:

“Há uma tendência geral a de subestimar o conhecimento científico do cérebro, o que, infelizmente, também é feito por muitos cientistas e divulgadores da ciência. Por exemplo, é-nos dito que o cérebro ‘vê’ linhas, ângulos [...] e que assim nós, em breve, seremos capazes de explicar como uma imagem completa é ‘vista’ [...]. Mas esta afirmação é enganosa. Tudo o que efectivamente se sabe acontecer no cérebro é que neurónios do córtex visual disparam impulsos em resposta a algum estímulo visual específico”. (Eccles & Popper, 1994, p. 225)

De um modo geral e breve, podemos definir o materialismo como aquela doutrina que afirma ser a realidade constituída apenas de matéria, de substância física, ou energética.

Assim, com o desenvolvimento progressivo de algumas ciências e o avanço na criação de novas tecnologias no início do séc. XX, o materialismo foi retratado como fonte inspiradora para estas ciências, passando a ser uma das opções filosóficas mais aceitáveis entre os filósofos e cientistas em geral, conquistando adeptos em todas as áreas ou disciplinas. Ainda assim seria uma visão realista ao contrário do behaviorismo. De uma forma geral, o behaviorismo surgiu como oposição ao funcionalismo e estruturalismo, e é uma das três principais correntes da psicologia. Essencialmente, estuda as relações entre estímulos e respostas comportamentais dos indivíduos.

Para explicar a mente e as suas diversas manifestações, é essencial haver abertura e rigor para criar, desenvolver e testar alternativas teóricas. Paradigmas de base tanto materialistas quanto não materialistas devem ter oportunidade de ser apresentados, aprimorados e testados. Visto que o ioga é uma referência para o estado corpo-mente, é de certa forma o que torna “visível” no que toca aos assuntos ligados à consciência, a mente, o eu, entre outros, ele foi abordado no projecto visual como um modo de interacção corpo-mente.

Segundo Damásio (1995, p. 103) o cérebro-corpo estão indiscutivelmente ligados, estão integrados por circuitos bioquímicos neurais reciprocamente dirigidos uma ao outro, uma interconexão, constituída por nervos motores e sensoriais periféricos que transportam sinais

para todas as partes do corpo para o cérebro, e do cérebro para o corpo, e também pode chegar a este através da corrente sanguínea que transporta sinais químicos, como as hormonas, neuro-transmissores, e neuro-modeladores.

Se a função global do cérebro está bem informada sobre o que se passa no corpo, o corpo está informado sobre o que se passa em si próprio, o meio ambiente que o rodeia, podendo-se concluir que o ioga pode estar envolvido neste processo. Existe claramente um aproximação ao tema corpo-mente que é o fundamento base para o Ioga, uma intersecção entre a mente e o corpo. «[...] Julgo que a separação cérebro-corpo tem sido exagerada, já que os neurónios que compõem o cérebro são células corporais, algo que tem uma estreita relação com a maneira como encaramos o problema cérebro-corpo [...]» (Damásio, 2010, p. 350).

O ioga é aqui destacado pela simples razão que é uma das formas mais “visíveis” que temos de visualizar este dualismo entre o material/imaterial, visível/invisível, visto que nesta modalidade a interacção corpo-mente é claramente praticada e desenvolvida. Sou praticante e sei que revemos de forma muito natural como a mente afecta o corpo e vise-versa, e como a imaterialidade da mente afecta a materialidade do corpo, e os temas explorados se encontram especificamente ligados uns aos outros.

Neste ponto, procedemos a uma análise breve do ioga para uma melhor compreensão deste ponto de vista. O ioga, sânscrito *Yôga*, é uma das mais antigas ciências desenvolvidas pelo Homem, tendo pelo menos cinco mil anos de existência. Ao longo do tempo substituiu uma falta de compreensão desta técnica. No Ocidente, principalmente quando se fala de ioga ele é de imediato associado ao Budismo, e faz parte de um fenómeno mais amplo denominado por alguns autores de “práticas alternativas”.

A função do ioga é despertar a energia. Dependendo da modalidade escolhida, entregamos a nossa saúde física e mental a esta prática. Através de posturas, *ásanas*, uma técnica corporal que produz efeitos sobre o corpo afectando a mente, para além de que concede flexibilidade, musculatura, e equilíbrio de peso. O Ioga não é mais do que aprender e praticar determinadas posturas corporais, desenvolvendo o corpo, mente e espírito, é um método demorado e árduo.

Está tudo ligado, pensamentos científicos e filosóficos/espirituais entram em sintonia. Osho e Damásio, autores diferentes em todos os aspectos, defendem que o corpo e mente não se separaram, vivem em conjunto. Posto isto, o ioga expressa essa harmonia: «Portanto, o que quer que se faça com o seu corpo, afecta a sua mente. Corpo e mente são duas extremidades da mesma entidade» (Osho, 2015, p. 88), tanto como corpo e mente se afectam reciprocamente: «Uma pequena alteração no lado cerebral do sistema pode ter consequências profundas no estado corporal; de igual forma, uma pequena alteração do lado do corpo pode ter um efeito profundo sobre a mente assim que essa mudança é mapeada e percebida como dor aguda» (Damásio, 2010, p. 127).

Levando à questão da imaterialidade, quem pratica ioga acaba por adquirir um estado de consciência expandida. De acordo com Nunes (2008, p. 32) o principal exercício é de nos colocarmos fora de nós, mesmo para observar-nos como objecto, num estado de reflexão. «Essa objetificação é colocada em relação ao corpo, às emoções, aos pensamentos, ao ego. Observar-se como objecto é, a “desidentificação” para consigo mesmo» (Nunes, 2008, p. 32). Assim o autor descreve os períodos de um praticante de ioga: descoberta/encantamento; psicologização/experimento; corporificação/desencantamento e resgate/reencantamento (Nunes, 2008, p. 17). «O corpo vivo é a arena deste processo, a regulação da vida é a necessidade e motivação, o mapeamento cerebral é capacitador, o motor que transforma a comum regulação vital em regulação mental, e eventualmente, em regulação mental consciente» (Damásio, 2010, p. 139).

O ioga pode ser visto como uma expressão de linguagem do nosso interior, do nosso ser imaterial, das nossas características interiores, do nosso eu, dos sentimentos e emoções. O nosso lado mais denso expressa o nosso lado mais subtil por meio da experiência corporal da prática de ioga. O ioga expressa a harmonia entre mente e corpo. A construção de um corpo sábio e consciente, ligado à mudança de nosso centro, do nosso eu. O nosso corpo é o registo das nossas emoções, das nossas histórias e basta o ioga para ter acesso à esfera mental, emocional e espiritual, o nosso corpo é um registo de nós mesmos.

6.4 Sentimentos e emoções

Damásio (2010, p. 127) alega que uma pequena alteração no lado cerebral do sistema pode ter consequências profundas no lado corporal, e uma pequena alteração no corpo pode ter um efeito profundo sobre a mente, mapeando. «O estado do interior do corpo é transmitido ao cérebro através de vias neuronais delicadas, ligadas em regiões específicas do cérebro» (Damásio, 2010, p. 128).

De acordo com Damásio (2010, p. 122) a representação do mundo exterior apenas pode ingressar no nosso cérebro através do corpo, de uma superfície. O ambiente e o corpo interagem entre si e as alterações provocadas são transmitidas para o cérebro «[...] é verdade que a mente conhece o mundo exterior através do cérebro, mas é igualmente verdadeiro o cérebro apenas ser informado através do corpo».

O autor considera que os sentimentos são uma expressão do ser humano, do seu sofrimento na mente e no corpo. E que «[...]os sentimentos não são uma decoração das emoções, qualquer coisa que possamos guardar ou deitar fora. Os sentimentos podem ser, e geralmente são, revelações do estado da vida dentro do organismo» (Damásio, 2004, p. 20).

À medida que o corpo expressa o que sente (interno) através do corpo (externo) — como no ioga — simultaneamente o corpo é influenciado pelo ambiente que o rodeia — sentimentos.

Quando o corpo interage com o exterior provoca alterações sensoriais no corpo, as moléculas mensageiras percorrem o corpo para o cérebro, o nosso cérebro “mapeia” essa informação que converte em substâncias químicas para o nosso corpo, alterando-o, e por aí adiante.

A relação próxima entre o corpo-cérebro é essencial para compreender algo também central na nossa vida: os sentimentos corporais espontâneos, as emoções, e os sentimentos emocionais (Damásio, 2010, p. 122).

«As emoções muitas vezes têm experiências distintivas associadas. O brilho de um humor feliz, o cansaço de uma depressão profunda, o brilho vermelho-quente, a melancolia do arrependimento: tudo isso pode afectar profundamente a experiência consciente, embora de maneira muito menos específica do que experiências localizadas, como, sensações. Essas emoções permeiam e colorirem todas as nossas experiências conscientes enquanto elas durarem» (Chalmers, 1996, p. 10).

Na perspectiva de Damásio (2004, p. 20) os sentimentos são “expressões do florescimento humano ou do sofrimento humano, na mente e no corpo”. O autor considera os sentimentos puras revelações do estado da vida dentro do organismo.

A essência da emoção e a essência do sentimento são distintos, reflecte Damásio (2010, p. 143). Considera as emoções «programas complexos» maioritariamente automatizados – são «acções modeladas pela evolução», ou seja, as emoções são sobretudo acções transmitidas para o corpo, conseqüentemente alterado. Essas alterações sejam elas ao nível da cor da pele, da sua textura, das suas posturas, expressões faciais etc, são essencialmente para o observador

externo, como menciona Damásio (1995, p. 153). O autor conclui que a emoção é um «processo avaliatório mental, simples ou complexo», essencialmente dirigido para o corpo no seguimento de um estado emocional do corpo, mas também para o próprio cérebro (núcleo de neuro-transmissores no tronco cerebral), adicionando alterações mentais. Chegados aqui, Dámasio (2004, p. 46) explica-nos que as emoções precedem os sentimentos porque na evolução biológica as emoções vieram primeiro e os sentimentos depois: «as emoções foram construídas a partir de reacções simples que promovem a sobrevivência de um organismo e que foram facilmente adaptadas pela evolução» (Dámasio, 2004, p. 46).

«Os sentimentos suportam o nível de regulação homeostática que se segue ao das emoções propriamente ditas. Os sentimentos são a expressão mental de todos os outros níveis da regulação homeostática» (Dámasio, 2004, p. 53).

«[...] a minha hipótese de trabalho sobre aquilo que são os sentimentos indica que um sentimento é uma percepção de um certo estado de corpo, acompanhado pela percepção de pensamentos com certos temas e pela percepção de um certo modo de pensar» (Damásio, 2004, p.104). Os sentimentos de emoção são percepções daquilo que acontece no corpo, ou seja, acontecem as emoções, que se expressam para o corpo “revelando” os sentimentos. «A distinção geral entre emoção e sentimento, é, como se pode ver, razoavelmente clara. Enquanto as emoções são acções acompanhadas por ideias e modos de pensar, os sentimentos emocionais são sobretudo percepções daquilo que o nosso corpo faz durante a emoção, a par das percepções do estado da nossa mente durante o mesmo período de tempo» (Damásio, 2010, p. 143).

De acordo com Damásio (2010, p. 151) os sentimentos de emoção são percepções compostas por: primeiro, um estado corporal específico, durante uma emoção real ou simulada; segundo, um estado de recursos cognitivos alterados e evocação de certas ideias, ou seja na nossa mente estas percepções estão ligadas ao cérebro que as originou. Estas alterações mentais também reflectem o facto de nós próprios nos encontrarmos em constante movimento, podemos tocar num e depois noutra; podemos saborear um vinho mas depois o sabor desaparece; escutamos uma música mas depois ela acaba; o nosso próprio corpo altera-se com as emoções diferentes, a que se seguem diversos sentimentos, como explica Damásio.

Para o autor (2010, p. 151) o que distingue essencialmente um sentimento de emoção é antes de mais a percepção do nosso estado corporal durante um estado de emoção, o sentimento é revelado através da modificação do corpo ao ter uma emoção, qualquer emoção gera isto de forma imediata, sendo que a emoção é um «programa de acções», é imediato e o resultado deste é a alteração do estado corporal.

Posto isto, como acontece este processo ou um ciclo de emoção? Damásio (2010, p. 145), a partir de uma perspectiva neural define que o ciclo de emoção se inicia no cérebro acompanhado de um estímulo causador da emoção (Fig. 51). O processo alastra-se depois pelo



Fig. 51 - Esquema da autora de acordo com as teorias de António Damásio.

cérebro e pelo corpo, intensificando o estado emocional. Numa fase final o processo regressa ao cérebro ,para a parte referente ao sentimento, apesar deste regresso acontecer em regiões diferentes do cérebro daquilo em que se iniciou. (Damásio, 2010, p. 145). Discordante, William James (cit. por Damásio, 2010, p. 149), afirma:

«A nossa forma natural de pensar nestas emoções é que a percepção mental de certo facto excita o estado mental chamado emoção, e que este último estado de espírito dá origem à expressão corporal. Pelo contrário, a minha tese é que as alterações corporais sucedem-se directamente à percepção do facto excitante e que a sensação que temos dessas alterações à medida que vão ocorrendo É a emoção».

Damásio categoriza as emoções e sentimentos. A primeira variedade se baseia em emoções como: felicidade, tristeza, alegria, o medo e o nojo. A segunda variedade baseia-se nas emoções, que são pequenas variantes das já mencionadas: a euforia e o êxtase são variantes da felicidade; A melancolia e ansiedade são variantes da tristeza; o pânico e a timidez são variantes do medo. Esta variedade de sentimento é comanda pelas variações subtis de estado cognitivo: «[...] são conectados com variações mais subtis de um estado emocional do corpo. A ligação entre um conteúdo cognitivo intrincado e uma variação no perfil pré-organizado do estado do corpo que nos permite sentir gravações de remorso, vergonha, vingança, e por aí adiante» (Damásio, 1995, pp. 163–164).

Noutra perspectiva, ainda assim envolvendo a consciência, Cairns-Smith (1999, p. 190) defende que a essência da consciência é o sentimento, englobando disposições, emoções e sensações. Ou seja, exclui o pensamento como elemento essencial, dizendo que há formas inconscientes de pensamento, afirmando que grande parte do nosso tempo actuamos intuitivamente, sem termos uma clara noção disso.

6.5 A consciência

Não há nada mais familiar para do nós que a consciência, visto que a presenciamos diariamente na nossa mente e é sem dúvida um fenómeno muito vivido e real, mas não deixa de ser algo difícil de compreender. Há sem dúvida muitas suposições sobre o que é a consciência, no que consiste, e o que realmente faz. São exploradas algumas teorias pertinentes para a compreensão e elaboração deste projecto, mas tudo de uma forma geral e concisa.

A consciência é uma das funções cerebrais mais misteriosas. A consciência é um estado imaterial, um estado omnipresente ao nosso corpo. De acordo com Mora, o termo consciência é retratado pelo menos em dois aspectos: descoberta ou reconhecimento de algo, do exterior (um objecto, uma qualidade, uma situação etc.) ou de algo interior (“modificações sofridas” pelo eu, distinção do bem e do mal mais propriamente, a consciência moral). Mora (1989, p. 59) refere alguns pensadores, entre eles Kant, demonstram uma distinção entre a consciência psicológica e a consciência gnoseológica, caracterizando o primeiro como pertencendo ao mundo fenomenológico, percepções entre o espaço, o tempo e de conceitos de entendimento. A segunda é a unificação da consciência empírica da identidade, e por último a possibilidade de todo o conhecimento.

Hegel, outro filósofo alemão diz-nos que a consciência abarca toda a realidade que se desenvolve, transcende-se e supera-se continuamente a si mesma. Também para muitos autores naturalistas do século XIX a consciência não era negada e estava inteiramente ligada à realidade, mais concretamente à Natureza. Marx afirma que a realidade determina a consciência e não o contrário (Mora, 1989, p. 60).

Chalmers (1996, p. 27) acredita que a consciência pode ser usada para referir uma variedade de propriedades psicológicas, destaca a reportabilidade ou acessibilidade introspectiva de informação. Chalmers diz-nos que existem inúmeras noções psicológicas para as quais o termo “consciência” às vezes é usado e existem variedades de consciência psicológica, destacando: despertar, introspecção, reportabilidade, auto-consciência, atenção, controlo voluntário e conhecimento.

Retrata o despertar, numa primeira aproximação, em termos de uma capacidade de processar informações sobre o mundo e lidar com ele de uma forma racional: «O despertar pode ser plausivelmente analisado em termos funcionais - talvez, numa primeira aproximação, em termos de capacidade de processar informações sobre o mundo e lidar com isso de forma racional» (Chalmers, 1996, p. 27).

A introspecção é o processo pelo qual podemos tomar consciência do conteúdo dos nossos estados internos. Basicamente, se nos perguntarem como estão os nossos estados mentais é por introspecção que determinamos a nossa resposta. «O seu acesso aos estados mentais de alguém é um componente importante no conceito quotidiano de consciência e é pelo menos uma parte da noção funcional. Pode-se analisá-lo em termos de processos racionais

de alguém que é sensível à informação sobre os estados internos de uma pessoa da maneira correcta, e é possível usar esta informação adequadamente» (Chalmers, 1996, p. 27).

A reportabilidade consiste na nossa capacidade de relata ou falar o conteúdo dos nossos estados mentais através da capacidade de introspecção, mas pressupõe uma capacidade para a linguagem. A auto-consciência refere-se à nossa capacidade de pensar sobre nós mesmos, da nossa consciência, da nossa existência como indivíduos e da nossa distinção dos outros. A atenção, quando uma parte significativa dos nossos recursos cognitivos é dedicada a lidar com a informação relevante. Controle voluntário consiste num acto acompanhado de um pensamento prévio, um acto comportamental consciente. Conhecimento é quando alguém está consciente de um facto precisamente quando sabem o facto, e está são consciente de uma coisa precisamente quando sabe sobre essa coisa «Esta noção raramente é o foco da discussão técnica da consciência, mas provavelmente é tão importante para o uso quotidiano do termo como qualquer outra coisa» (Chalmers, 1996, p. 27).

6.5.1 A consciência e o Eu

De uma forma geral, o que é o “Eu”, esta presença? será o espírito? Ou num plano metafórico, a alma? Perguntaremos agora de onde surge este Eu? Um estado criado pela mente e pela consciência?

Considerando o que foi referido anteriormente, neste ponto procedemos à análise, breve, deste “eu” ou presença subtil e imaterial que “habita” dentro de nós. Damásio (2010, p. 215) transmite várias perspectivas e teorias sobre o Eu, especificando que este Eu pode ser um objecto de pesquisa de psicólogos e neurocientistas. O Eu permite o vislumbre da mente, permite formular interpretações sobre a existência, questões do Universo, também, ao nível cultural e biológico. Num plano filosófico, segundo Mora (1989, pp. 110–111) o Eu pode ser abordado em três planos diferentes, mas interligados, sendo o primeiro o plano psicológico, um Eu substancial também considerado uma alma substancial um «carácter da coisa» (ibidem), por outro lado um «eu empírico» e também puro e transversal, ultrapassando a consideração psicológica. Em segundo, o plano gnoseológico, negando a substancialidade. Kant retrata o Eu como a teoria do conhecimento, de todas as representações, «é a unidade transcendental da percepção, unidade cujo carácter objectivo a distingue da unidade subjectiva da consciência» (ibidem). E por fim, o plano metafísico, uma abordagem ecléctica. Fichte, concebe o Eu como «a realidade anterior à divisão em sujeito e objecto, como a realidade que se põe a si mesma» (Mora, 1989, p. 111), um Eu habilitado para conter a consciência empírica, apoiado exclusivamente na experiência e na observação. Chalmers considera o Eu, ou “*the self*”, como uma experiência consciente que transcende todos os elementos específicos: um tipo de fundo, por exemplo, que é de alguma forma fundamental para a consciência e que está lá mesmo quando os outros componentes não estão. «Esta fenomenologia do Eu é tão profunda e intangível que às vezes parece ilusória [...] Ainda assim, parece haver algo na fenomenologia de si mesmo, mesmo que seja muito difícil de definir» (Chalmers, 1996, p. 10).

Damásio considera que o cérebro constrói a consciência através da criação de um Eu no interior de uma mente desperta. O autor considera que o Eu, apesar de existir através da consciência e da mente, é retratado como elemento distinto (Fig. 52). Para o autor, a essência do Eu pode ser um «focar da mente sobre o organismo material que ela habita» (2010, p. 215), retratando o Eu como um elemento distinto do corpo. Segundo Damásio, quando estamos no meio de uma acção, seja a beber um café ou a tomar um duche, por exemplo, o Eu passa para segundo plano e abre espaço no nosso cérebro para a criação de imagens, mas destaca essencialmente que se destruirmos completamente o Eu a mente não conseguirá juntar elementos e perderá a sua orientação. Ou seja, «Os nossos pensamentos andariam à deriva, sem um dono que os reclamasse» (Damásio, 2010, p. 215). Sem o nosso Eu «Pareceríamos inconscientes» (ibidem). Portanto, sem este Eu, de certa forma a consciência não existia e o factor de estado de vigília seria completamente desviado.



Fig. 52 - Esquema da autora ilustrando as considerações de António Damásio sobre a consciência.

Curiosamente Cairns-Smith (1999, p. 203), revela que a consciência não tem controlo do comportamento nem qualquer função biológica. Segundo o autor todos temos «neuro-electroquímicos-padrão», que actuam sobre nós quando praticamos a nossa rotina diária sem termos a consciência. Refere que alguns pensadores do século XIX classificam os humanos como «autómatos conscientes». A acção neural inconsciente pratica acções que podem ser classificadas como inteligentes, e mesmo quando a consciência está presente a acção neural «que cremos que seja a sua companheira inseparável seja exclusivamente e por si própria verdadeira agente de qualquer acção inteligente» (ibidem).

O Eu é essencial para a junção dos elementos na nossa mente, o Eu é um Eu protagonista, é a personagem principal do palco que é o corpo, um elemento primordial para o correcto funcionamento do nosso corpo. O Eu não é um objecto, não é mais uma coisa é um «processo dinâmico» (Damásio, 2010, p. 208), sujeito a variações de emoções grandes ou pequenas. O autor considera que a função do Eu «não é o produto de um qualquer homúnculo omnisciente, mas sim o aparecimento» (Damásio, 2010, p. 210).

Damásio também defende que o Eu é um elemento intermediário da mente e da consciência (Fig. 53). Sendo a consciência protagonista na junção do Eu à mente, e que para além disso a consciência orienta o “conteúdo mental” para as necessidades do nosso organismo. A consciência e o nosso Eu vivem em comunhão, servem-se um ao outro mutuamente, andam em harmonia, o que provoca desorientação e confusão no nosso organismo são os acontecimentos externos que causam transvasamento do nosso “estado natural” em harmonia criando conflito interior e consequentemente emoções e sentimentos que mais tarde ficam suprimidos no nosso corpo. «O Eu é, garantidamente, uma festa móvel» (Damásio, 2010, p. 215).

«Um protagonista para os nossos acontecimentos mentais», parece que Damásio refere este Eu como uma pessoa dentro de nós que observa (coexiste com a consciência), que é um filtro das nossas acções, das nossas opções quotidianas, o que determina as nossas emoções. O Eu é um fornecedor da nossa mente, contribuindo para diferentes “protagonistas” que podem ser discre-



Fig. 53 - Esquema da autora ilustrando as considerações de António Damásio.

tos ou não; estar presente no aqui e agora ou pertencer a uma história de vida, pode representar um Eu conhecedor ou autobiográfico, ou simplesmente a presença proeminente. Para Damásio (2010, p. 30), o Eu como “testemunha” é a peça fulcral para revelar a presença, retrata o Eu como única forma de “apreender” a mente, estamos dependentes da «presença, capacidade e limites do Eu» (2010, p. 30). Segundo o autor (2010, pp. 227–228), estes conceitos do Eu só começaram a ter um lugar depois de serem estabelecidos como operações cerebrais, os processos do Eu sendo essencialmente para «orientar e organizar as mentes em relação às necessidades homeostáticas dos seus organismos, aumentando assim as probabilidades de sobrevivência». O Eu veio de certa forma estabelecer uma “condição estável” à nossa mente, um equilíbrio dinâmico. É a nossa essência, o nosso Eu, o que nos distingue. De acordo com Eccles & Popper (1994, p. 35), o Eu é pensado como uma experiência, uma ligação feita pela memória em estados de consciência, que é sentido em momentos distintos. Para os autores «[...] para que o Eu possa existir, tem de haver uma certa continuidade de experiências mentais, em particular para atravessar os vazios da consciência». Em conformidade Damásio (2010, pp. 227–228) o Eu é constituído por fases: uma parte do cérebro que representa o organismo (o proto-eu) consiste num aglomerado de imagens que descrevem aspectos relativamente estáveis do corpo vivo (sentimentos primordiais); estabelecimento de uma relação entre o organismo (tal como representado pelo proto-eu) e a qualquer parte do cérebro que representa um objecto-a-ser-conhecido, o resultado sendo o Eu nuclear e, por último, os registos como experiência vivida ou como futuro antecipado interagem com o proto-eu e produzem uma série de pulsos do Eu nuclear, o resultado sendo o Eu autobiográfico.

Essencialmente o testemunho é a consciência em acção, albergando a técnica da concentração.

O testemunho é compreendido como um estado de consciência que pode ser encarado como uma fórmula, uma prática ou uma condição. Toda a metodologia oriental pode ser resumida numa palavra: testemunho. E toda a metodologia ocidental pode ser resumida num termo: análise. Damásio (2010, p. 35) compreende o testemunho como um elemento adicional que se traduz em fenómenos cerebrais implícitos, mais concretamente mentais. O cérebro produz o tal elemento adicional “o protagonista que transportamos connosco e ao qual chamamos o Eu”. Para Damásio (2010, p. 30), o “Eu como testemunha” é a peça fulcral para revelar a presença, retrata o Eu como única forma de “apreender” a mente, estando nós dependentes da «presença, capacidade e limites do Eu» (2010, p. 30).

Damásio (2010, p. 202) designa o estado de vigília e a consciência como estado vegetativo que não tem qualquer manifestação sugestiva de consciência, acrescentando que «as observações cerebrais diretas garantem indícios compatíveis com alguma preservação tanto da vigília, como da mente, ao passo que as observações comportamentais não revelam quaisquer indícios de que a consciência, no sentido descrito anteriormente, acompanhe esse funcionamento» (2010, p. 205). Ou seja, a consciência pode não ter orientação, como “o piloto-automático” que nos permite conduzir sem nos concentrarmos de forma consciente no caminho.

6.5.2 O Eu - relações com o cérebro

Eccles & Popper (1994, p. 35) colocam uma questão pertinente para o desenvolvimento deste tema: como se justifica a ligação com o espírito se produza apenas em estados especiais do sistema matéria-energia do córtex cerebral?

De acordo com Eccles & Popper (1994, p. 35) durante os estados conscientes existe a suspeita de que uma «propriedade especial» de uma forma se destaca nos «esquemas dinâmicos da actividade das estruturas neutras do córtex cerebral». Mais propriamente, o nosso cérebro serve como «detector» sobre o espírito. Com esta hipótese neurofisiológica, a estrutura neural exerce «campos de influência» que se tornam receptivos devido à «função incomparável de «detecção» do córtex cerebral em fase activa. Esta “influência do espírito” dispõe de um «carácter espaço-temporal» que possibilita um acção receptiva. Com isto, o espírito e o nosso cérebro entram em consonância, serve de “deteção” das interações do espírito.

Como acontece esta interação? Os autores esclarecem que é através de acontecimentos por estímulo local do córtex cerebral ou parte das vias nervosas aferentes (impulsos) descarregados pelos órgãos receptores. É produzida uma descarga de impulsos ao longo de fibras nervosas que provoca impulsos na estrutura neural do córtex cerebral. «A transmissão do órgão receptor ao córtex cerebral faz-se por um esquema codificado muito distinto do estímulo original e do esquema espaço-temporal provocado no córtex».

As investigações sobre a interação dualista e a unicidade do Eu consciente revelam uma potencialidade e uma perspectiva mais ligada ao campo das neurociências, contribuindo com explicações mais relevantes para um melhor entendimento do funcionamento do cérebro e das suas relações entre o espírito-cérebro e o papel do Eu.

Nesta filosofia «dualista-interaccionista» ocorrem em primeiro lugar as estruturas neurais do córtex cerebral, segundo as leis da física clássica por impulsos nervosos, mas apesar disso presume-se que em estados conscientes o córtex figura uma sensibilidade e é detectado «ínfimos campos espaço-temporais. » Assim é exercida uma influência por parte do espírito sobre o cérebro numa «acção voluntária». Eccles & Popper (1994, p. 36) concluem que a hipótese problemática prevalece e este «dualismo-intervencionismo» desempenha um papel central no Eu consciente, nessa «experiência fundamental» (ibidem).

Searle (cit. por Eccles & Popper, 1994, p. 72) observa sobre o problema espírito-cérebro:

«Se dispuséssemos de uma ciência do cérebro adequada que desse explicações casuais da consciência, sob todas as suas formas e em toda a sua variedade, e se reparássemos os nossos erros conceptuais, o problema espírito-cérebro deixava de existir. Não sabemos como funciona o sistema neurofisiologia/consciência. Se soubéssemos o mistério seria esclarecido.»

Eccles & Popper (1994, p. 19) realizam um esquema com base de ramificações da filosofia de Popper, em particular do cérebro. Defendem que a neurologia clínica e as neurociências mostram que o espírito «não dispõe de via de acesso directa com o corpo» (Eccles & Popper, 1994, p. 19), ou seja, só as funções cerebrais mais elevadas é que servem como «mediador de todas as interações do corpo» (ibidem). Concluem que o corpo é servido pelo cérebro não pelo espírito; o cérebro tem o controlo total.

Eccles & Popper enunciam os três mundos que englobam todas as formas de experiência e todas as experiências em si (1994, p. 20):

— o mundo um representa o conjunto do Cosmos, mundo material, orgânico e inorgânico, compreendendo ainda toda a biologia, cérebros humanos e objectos criados pelo Homem;

— o mundo dois representa as experiências da consciência, ou do espírito, é o mundo das «experiências perceptivas imediatas», como a visão, audição, tacto, dor, fome, cólera, alegria e medo etc. Mas também as memórias, a imaginação, o pensamento, as acções que projectamos e «o mundo do eu único enquanto ser que passa por experiências» (ibidem).

— o mundo três representa basicamente a criatividade do Homem, mais concretamente o «conteúdo objectivo dos pensamentos subjacentes à expressão científica, artística e literária» (ibidem). Eccles & Popper (1994, p. 21) defendem que as teorias dominantes sobre esta questão do espírito-cérebro que os neurocientistas defendem são «puramente materialistas», no aspecto em que o cérebro é que contém o controlo total. Hoje não se nega a existência do espírito ou da consciência, mas não deixam de desempenhar um «papel passivo das experiências mentais que acompanham certas formas de acção cerebral, como na identidade psiconeural, mas não exercem nenhuma acção receptiva sobre o cérebro» (Eccles & Popper, 1994, p. 21). Ou seja, o cérebro funciona da sua maneira materialista independentemente dos estados de consciência ou lhes possam estar associados e ainda que as teorias materialistas admitem que os acontecimentos mentais não exercem nenhuma acção afectiva sobre os acontecimentos cerebrais sobre o Mundo um, que está fechado à influencia exterior.

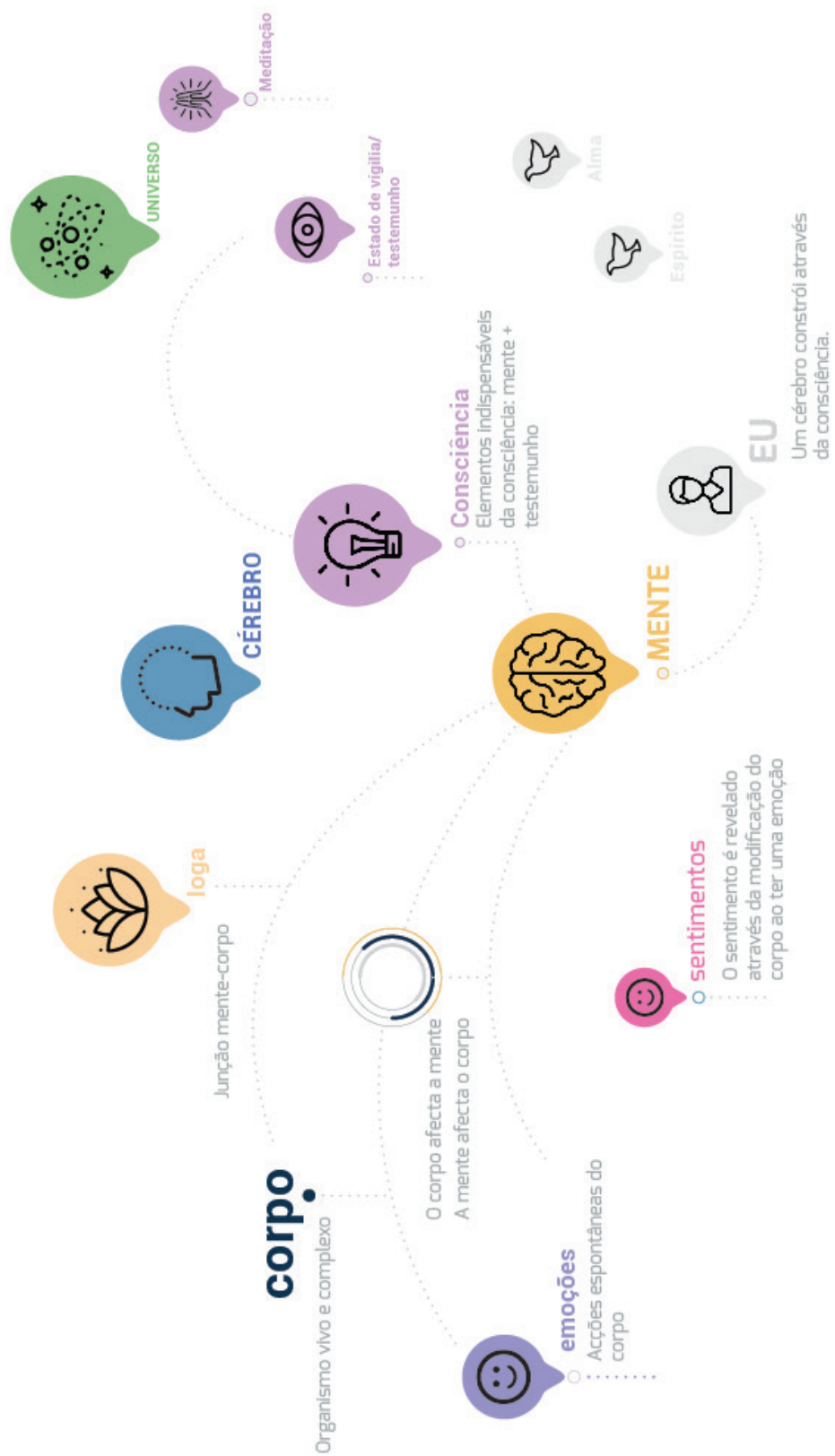


Fig. 54 - Esquema da autora ilustrando as conclusões de investigação teórica.

7. O PROJECTO

7.1 Introdução ao projecto

Neste projecto somos convidados a assistir através de várias experiências visuais a um teatro da reinvenção do corpo em direcção à sua imaterialidade.

Envolvendo uma interpretação pessoal da imaterialização do corpo, este projecto foi influenciado pelo mundo do ioga e pelas suas raízes orientais, mas sem necessariamente evocar factos científicos, para uma melhor compreensão tanto cultural como visual. Nestas explorações visuais pretende-se veicular uma harmonia entre o pessoal carácter visual e o tema abordado, através de emoções e capacidade interpretativa transmissora.

Este projecto foi produzido com um intenso interesse pelo corpo e por como se poderia explorar visualmente as suas várias perspectivas. Entre curiosidades e inquietações sobre os temas abordados, tiveram origem a estas páginas, onde foi proposto reclamar a nossa imaterialidade usando experiências visuais, reinventando o corpo visualmente. O conhecimento teórico adquirido serviu certamente para ajudar a perceber o complexo corpo em que habitamos, auxiliando de forma irrevogável a abordagem visual.

Assim, foi escolhido explorar a imaterialização do corpo de modo que o carácter criativo não fosse limitado. Essencialmente, foi explorada a consciência, o Eu, sentimentos e emoções, mas também variações de teorias filosóficas e teológicas, considerando perspectivas dualistas corpo-mente, corpo-alma, e por conseguinte o material/imaterial.

Este projecto é um processo que não tem fim, o objectivo aqui foi desvendar o complexo corpo através de uma abordagem visual. Não há limites à imaterialização do corpo. Sendo demasiado complexa, isto é apenas uma abertura a este mundo labiríntico. Este projecto é fruto de muitas reflexões e conflitos.

O processo criativo desenvolvido neste projecto foi particularmente um processo exploratório exaustivo, onde as peças visuais foram elaboradas cada uma com minuciosidade na sua mensagem visual, seja ela directa ou não. Ou seja, um processo criativo exaustivo orientado pela da narrativa usada no *Photobook*. Este projecto foi dirigido através de um processo, predominantemente intuitivo, acompanhado com o enquadramento teórico, mas sem um estrutura pré-estabelecida convencional.

As experiências visuais tiveram envolvidas vanguardas como inspiração, tais como o abstraccionismo lírico, influenciado pelo Expressionismo. Motivado pelo instinto e o inconsciente, trata-se de um estilo não figurativo onde o contorno sobressaia, transformando manchas de cor e linhas em ideias e simbolismos subjectivos. Como artistas influentes temos por exemplo Wassily Kandinsky (Fig 55), August Macke e Paul Klee. Podemos também verificar outro movimento como o Surrealismo, que procura expressar o inconsciente do artista, tentando evitar as amarras do pensamento racional. Este projecto bebe muito neste tipo de movimentos, pelos seus caracteres imaginários, instintivos, ilusórios ou até mesmo utópicos. Foram usadas as mais diversas técnicas para que as peças visuais deste projecto transmitis-



Fig. 55 - Vasily Kandinsky, *Panel for Edwin R. Campbell No. 4* (1914). Imagem disponível em <https://www.moma.org>.

sem, dentro dos parâmetros, sensações diferentes ao observador. Alguns temas e/ou peças visuais foram explorados individualmente, mas sem deixar que todos se completassem e unissem como um só, envolvendo-se.

Os métodos de exploração envolveram uma verdadeira sublimidade na experimentação: procederam-se essencialmente a sessões fotográficas, onde foram usados diversos materiais incomuns seguidas com pós-produção ou não.

Cada imagem está feita para demonstrar as mais diversas possibilidades do corpo na sua imaterialidade, gerando novas formas, reinventando o corpo. As imagens foram criadas para suscitar ao observador interesse através da estranheza, do desconhecido, do anormal.

Concluídas as peças visuais, foi pensado de que melhor maneira se poderia manifestar o tão complexo projecto que temos em mão, de que melhor forma o poderíamos valorizar. Deste modo, exaustiva e rigorosa, o culminar deste projecto foi um artefacto em forma de *photobook*. Foi feita uma selecção de fotografias e ilustrações, sendo que este livro está repleto de diferentes perspectivas do corpo, dentro de várias técnicas muito diferentes entre si.

Esta exploração visual está organizada por uma ordem de narrativa específica, mas é essencial referir que todas as peças visuais se auxiliam e completam.

A sequência do *photobook* foi estruturada para que o observador tenha a sensação da continuidade do processo de reinvenção do corpo. Com a construção deste livro fotográfico foram

explorados diversos *layouts*, de modo a instigar no observador o potencial de cada imagem, foi recomendado *layouts* simples, de forma a tornar a leitura dinâmica e interessante mas sem desconsiderar o poder interpretativo das imagens.

Para além de ser gerada uma sequência lógica que demonstrasse a “reinvenção do corpo”, foi assegurada uma coerência visual para benefício do próprio *photobook*, em termos estilísticos. Os textos actuam como um recurso expressivo, mais propriamente âncoras verbais, sendo complementares das imagens e não descrições das mesmas. O início de cada momento contém um breve texto para a introdução à temática respectiva, cada uma delas uma fase sequencial no processo activo de materialização em direcção à imaterialização.

Foram feitas onze sessões fotográficas, num total de 6077 fotografias, entre Novembro de 2016 e Março de 2017, foram feitas cerca de 300 ilustrações, tendo sido retiradas as mais pertinentes para o projecto.

O livro fotográfico é composto por 240 páginas, num total de 155 peças visuais, e as suas dimensões são 210 mm (largura) por 260 mm (altura). O tipo de papel usado foi *laser* de 160 gramas, e no momento Imaterialização (ou seja, no final) foi usado papel *couché* de 150 gramas, para se diferenciar e destacar do resto de todo o *photobook*, para benefício das próprias ilustrações. Para a capa do *photobook* foi usado papel IOR de 300 gramas e plastificação mate.

7.2 Processo criativo

A fotografia e o design foram interligados para implementar e transformar os ideais artísticos pessoais, não só através de explorações e representações visuais, como também através de uma extensa pesquisa teórica que consubstanciem todo este projecto.

Segundo Huyghe (2009, p. 87) a arte está ligada à estética, através do trabalho de uma matéria, uma imagem ou som, o Homem cria beleza através da sua criatividade e empenha-se para dar expressão ao mundo material ou imaterial que o inspira.

Através da nossa imaginação, uma infinidade de imagens são criadas. Vilas-Boas (2010, p. 83) ajuda nesta reflexão, afirmando que há uma vastidão de imagens mentais que se criam no cérebro sem que tenham um estímulo visual directo como origem, assim como Bragança de Miranda (cit. por Vilas-Boas, 2010, p. 83) noz diz: «De forma ainda preliminar e, de algum modo, brutal, diremos que “imaginário” é o arquivo das imagens e dos procedimentos da sua agilização, tendo a ver com a transformação “incorporal” do existente, ou seja, com o facto de para além do fabrico de objectos ou de sujeitos, se fabricam “relações”, com que se ligam e desligam os “fragmentos” que mobilam o mundo, que povoam a existência. Posso afirmar que a imaginação, num plano individual, como algo imaterializado, existe em nós em forma de criatividade, é a nossa capacidade mental de elevação do subconsciente para a consciência, uma chamada de omnipresença. Segundo Marius de Zayas (2013, p. 142) «a imaginação, esta capacidade criativa, é a lei principal da arte», uma capacidade que precisa do concurso de outro princípio para estimular a sua actividade, ou seja, não é autógena. «Os elementos adquiridos pela percepção e pelas capacidades reflexivas, apresentados à mente pela memória, assumem uma nova forma sob a influência de imaginação. Este novo aspecto da forma é precisamente o que o homem tenta reproduzir em arte» (Marius de Zayas, 2013, p. 142).

Através desta dicotomia material/imaterial, foi usado este “pensamento” ao longo da elaboração de todas as peças visuais e do *photobook*. Através dos conhecimentos obtidos ao longo do projecto a necessidade de contar uma “história” pareceu indiscutível, e assim nasceu a narrativa do *photobook*, passado o texto pelo orientador deste projecto.

Assim, todo o *photobook* é estruturado por uma narrativa, que essencialmente conta um processo de exploração da imaterialidade do corpo, que é um processo contínuo de reinvenção do corpo.

7.3 Photobook

O *photobook* está composto por uma sequência, que expressa uma narrativa ligada a um corpo que sente necessidade de romper a materialidade em que habita, reinventando-se num plano poético.

Assim foram criados vários momentos, para que o observador sinta da melhor forma a narrativa. Há 10 momentos, Nascimento, Materialização, Distorção, Repressão, Libertação, Revolução, Metamorfose, Transcendência, Fragmentação, Imaterialização.

Nascimento

A narrativa inicia-se com o primeiro momento **Nascimento**: «No início é o nada. O corpo nasce da imaterialidade. Através da libertação de um corpo emerge um novo corpo, que se contrai, multiplica e adapta».



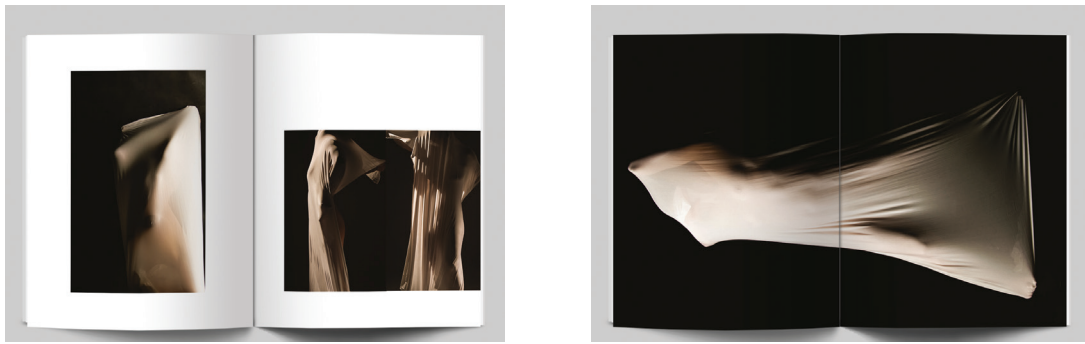


Fig. 56 - Momento 1 - *Nascimento* (pp. 5–15 do Photobook); 10 peças visuais.

Os elementos usados neste momento foram essencialmente fotografias. O material utilizado foi escolhido de forma a que melhor demonstrasse esta caracterização de “nascimento”, quase que como um feto. O tecido utilizado foi *mousse*.

Materialização

No segundo momento, **Materialização**, «O corpo evade-se do seu casulo e nasce, cru na sua materialidade e prenhe de energia. Cresce para se tornar refém do ambiente que o rodeia e lhe cerceia a espontaneidade». Essencialmente trata-se do nosso lado mais corpóreo, onde a matéria tem mais protagonismo e onde o exterior é classificado como o lado mais “escuro”, que é essencialmente o que nos rodeia. Neste ponto entra a sociedade, o ego, as identidades. Aqui há claramente uma conotação com as espiritualidades, sugerindo que o exterior afecta o nosso interior, corroendo o corpo lentamente.

Consequentemente, o corpo reage e há uma “distorção”: «O corpo evade-se do seu casulo e projecta-se em identidades precárias, deixando de ser vazio. O ego rompe a superfície material».

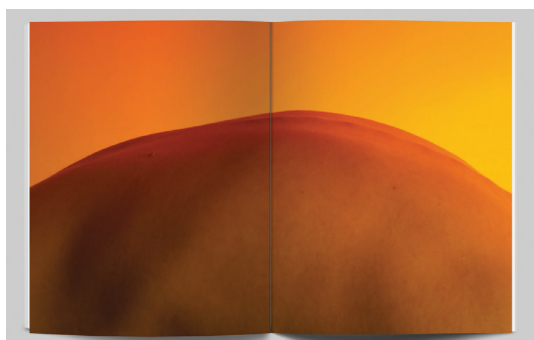




Fig. 57 - Momento 2 - *Materialização* (pp. 18–37 do *Photobook*); 13 peças visuais.

Numa primeira fase, foi importante fotografar o corpo de forma espontânea, ou seja, perceber como o corpo reage, e as suas expressões. Seguindo essas expressões corporais espontâneas o objectivo foi captar esses mesmos momentos sem perder de vista o conceito. Neste caso foi usada a técnica de *bodypainting* e tecido de *mousse* preta.

Distorção

No terceiro momento, **Distorção**, o corpo reage à manipulação do exterior, reagindo ao ego moldado pelo exterior, onde o nosso Eu, a criação da consciência e da mente, é manipulada pelo ego. O corpo explode às manipulações do exterior, às identidades e repressões: «O corpo tenta emancipar-se e projecta-se em identidades precárias, deixando de ser vazio. O ego rompe a superfície material».





Fig. 58 - Momento 3 - *Distorção* (pp. 40–53 do *Photobook*); 19 peças visuais.

Este momento está inteiramente ligado às sensações e as várias técnicas utilizadas possibilitaram resultados extremamente interessantes e carregados de expressão. Aqui é retratada a questão do Eu e da identidade, o Eu sendo encarado como elemento distintivo do corpo. O material escolhido foi o gesso, para mostrar essa faceta de corrupção da identidade. Através da técnica de *bodypainting*, nesta experiência foram usadas pinceladas de forma espontânea, considerando as tonalidades que representassem melhor o conceito visual.

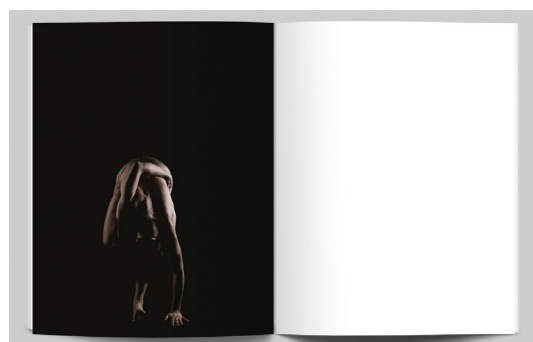
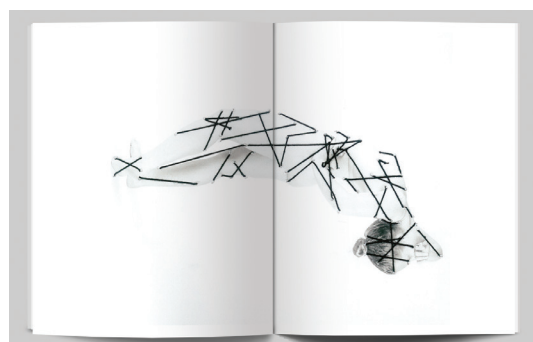
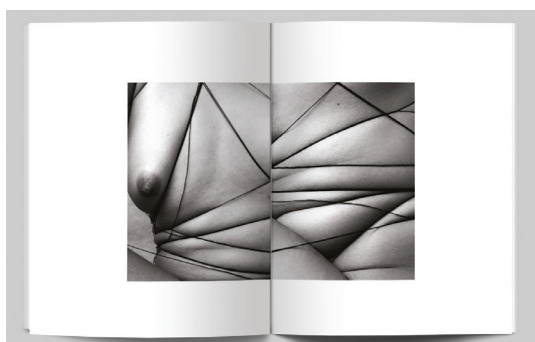
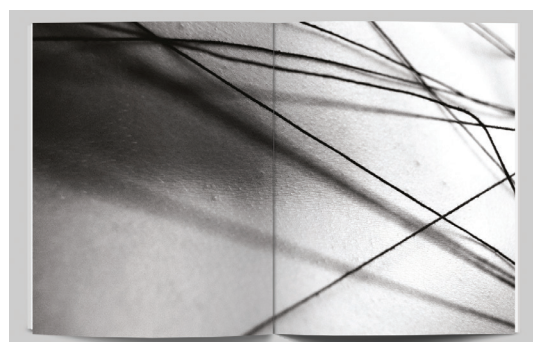
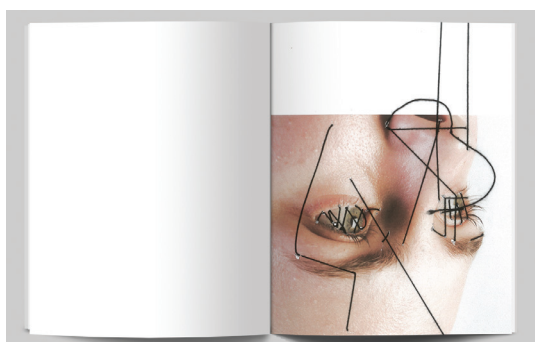
Tendo em conta o conceito do tema da consciência e como se poderia tornar visível, assim através da pintura do *bodypainting* a branco a consciência “extrai-se” para o corpo de forma expressiva, pesando o exagero da expressão corporal para intensificar o conceito.

Optou-se por não haver manipulação digital nestas fotografias, a não ser afinações de luminosidade e contraste, para não perderem a força expressiva que originalmente possuem.

Repressão

De seguida, no quarto momento, **Repressão**, «A mente é omnipresente no corpo e este reflecte-se naquela. O corpo, enquanto expressão do espírito reprimido, retrai-se na sua fluidez. Os sentimentos que expressa revelam o seu estado orgânico — são as emoções de um corpo já sentido que é o registo sábio e consciente de cada ser».

Aqui a “manipulação do exterior” afecta o corpo. Uma pequena alteração do lado do corpo pode ter um efeito profundo sobre a mente. O corpo não expressa o que sente, reprime, e as emoções reprimidas afectam a fluidez natural do corpo, “carregam lixo”. Estas repressões de emoções, provocam desequilíbrio interior. O corpo é apenas um historial dessas mesmas emoções. Assim, este “lixo” penetra nos músculos, distorcendo-os.



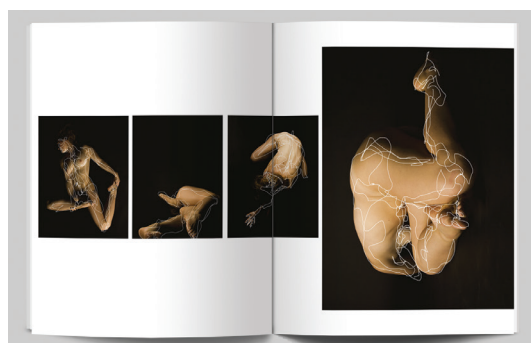


Fig. 59 - Momento 4 - *Repressão* (pp. 57–69 do *Photobook*); 13 peças visuais.

Sendo o corpo registo das nossas emoções através da espontaneidade e carácter intuitivo da caneta pretendemos exprimir as emoções tornando visual o que o corpo não mostra eventualmente para fora, veiculando nos contornos e nas expressões.

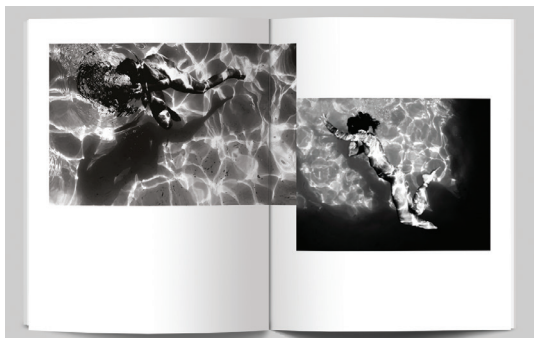
Através do conceito de exterior que afecta o interior, a lã preta utilizada remete para essa repressão de emoções. Já fomos introduzindo algumas intervenções plásticas, com fotografias impressas que foram cosidas no próprio papel.

Liberdade

No quinto momento, **Liberdade**, «A contemplação expande o estado de consciência do corpo, catalisando um escape à existência corpórea. A busca pela identidade leva o ser a tentar soltar-se de condicionalismos, numa transmutação rumo à imaterialidade».

O corpo começa a querer rebelar-se a estas materialidades e condicionalismo, através da contemplação, do estado de testemunho criado pela consciência, através de um estado meditativo o corpo começa a vaporizar-se dentro da sua própria existência. Uma contínua rebelião do corpo à materialidade furtiva em que habita.





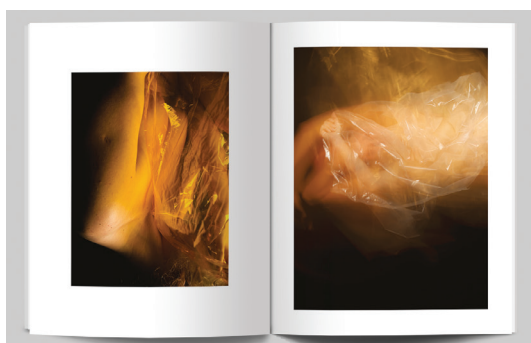


Fig. 60 - Momento 5 - *Liberdade* (pp. 72–101 do *Photobook*); 20 peças visuais.

Este ponto exige uma forte expressão corporal. Os adereços usados foram retalhos de tecidos, que melhor transparecerem todo este conceito de corpo a libertar-se, entre eles tecidos brancos e fluídos ou tules. Foi também utilizada a técnica de longa exposição na máquina fotográfica, uma sequência de movimentos que se transforma numa figura única, criando assim uma sequência de movimentos dinâmica e simultaneamente uniforme.

Revolução

Consequentemente, há uma revolução. «A respiração é uma energia que une o interior consciente do corpo ao exterior físico. O corpo respira e revolta-se para se libertar».

No sexto momento, **Revolução**, o corpo sente necessidade de se “purificar” a este “exterior”, assim revolta-se através do estado de consciência, do testemunho, onde gera consciência expandida, uma libertação do ser. Há aqui novamente conotações espirituais ligadas ao ioga e à meditação, sendo que a meditação é essencialmente a consciência a «neutralizar» a mente e mostrar que ela é o resultado de um aumento progressivo de complexidade dentro do expressivo idioma biológico. Através da libertação ocorrida pelo estado de testemunho há uma revolução do corpo, uma libertação do ser, uma evolução. A respiração está ligada às técnicas ocorridas na meditação para alcançar este estado. Através desta liberdade da mente, ou deliberação, gera-se um estado de consciência expandida, subliminar, que é classificado como o estado de *samadhi*.

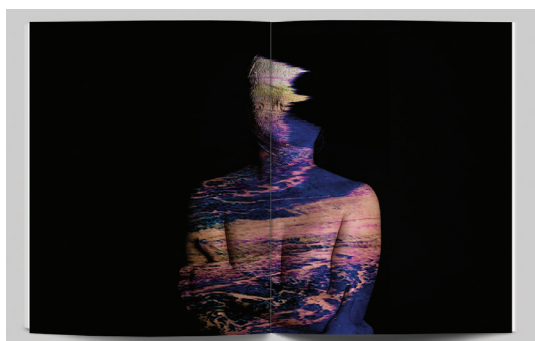




Fig. 61 - Momento 6 - *Revolução* (pp. 104–117 do *Photobook*); 8 peças visuais.

Para além da manipulação digital, também foram usadas projecções nas sessões fotográficas com imagens estrategicamente escolhidas que ajudassem nesta ideia de corpo a transformar-se, num processo de revolução. Imaterializa-se o corpo através das posições de ioga, consequentemente em estados de consciência provenientes da modalidade ioga. Uma consciência dos movimentos do corpo, uma interacção corpo-mente, pequenas percepções entre espaço e tempo.

Metamorfose

Aqui começamos a ver o corpo a entrar neste estado rebelde de modificação. No sétimo momento, **Metamorfose**, «O corpo amadurecido e vivido sente necessidade de se transformar, para continuar o ciclo evolutivo de eterna renovação. Começam a revelar-se os estranhos seres que habitam o corpo». Aqui vemos o corpo a querer “transformar-se”, numa constante renovação do ser que habita. O corpo quer moldar-se a estas novas “condições”, quer rebelar-se à materialização que habita. Através da libertação (quinto momento) e da revolução (sexto momento), o corpo começa o seu processo de transformação rumo à imaterialidade. Desconstruindo-se continuamente, metamorfoseia-se.

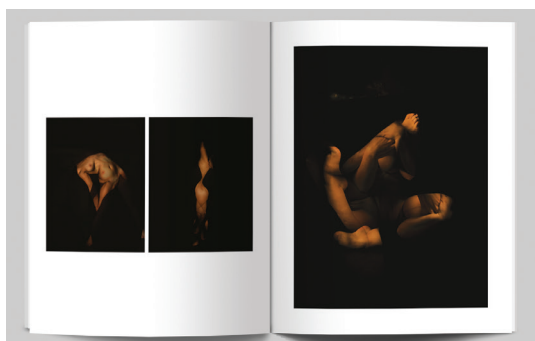
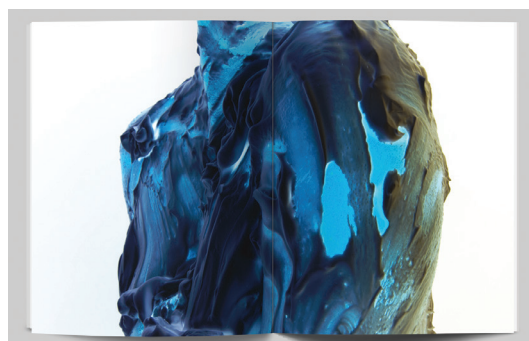




Fig. 62 - Momento 7 - *Metamorfose* (pp. 120–133 do *Photobook*); 13 peças visuais.

Neste ponto começa a surgir a necessidade de mais intervenções digitais. Nesta sessão fotográfica, um dos materiais utilizados foi a espuma, que posteriormente foi manipulada digitalmente, gerando novas formas exploratórias do corpo em consideração aos temas abordados. Comunica-se assim ao observador a parte da narrativa em que o corpo sente necessidade de se transformar.

Transcendência

No oitavo momento, **Transcendência**, «O corpo fluído e polimórfico é um universo em movimento, cuja devoção à imaterialidade o induz à rebeldia e transformação permanentes. O pensamento inconsciente materializa-se no confronto com etéreos sentimentos em constante mutação». Há uma devoção ao Universo, como se o Universo estivesse ligado a cada corpo humano, recorrendo aos estados de consciência expandida, criar transcendência ao ser.



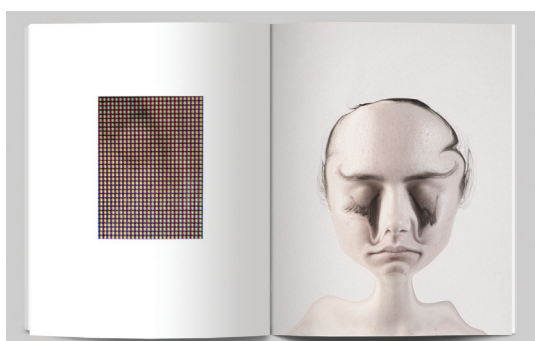
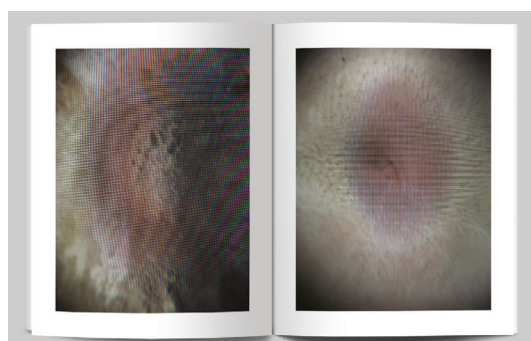
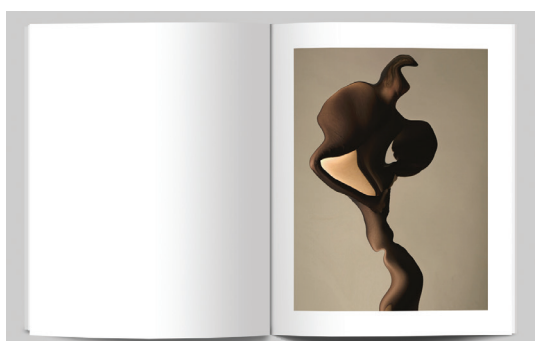
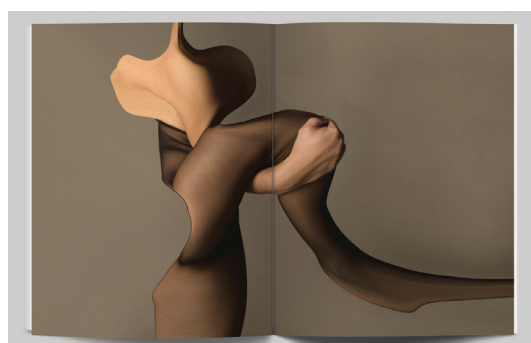


Fig. 63 - Momento 8 - *Transcendência* (pp. 137–155 do *Photobook*); 15 peças visuais.

Sendo o corpo algo denso, através das projecções de diversos efeitos o corpo começa a imaterializar-se. Foram usadas imagens da NASA, transmitindo paralelamente o Universo que se comprime em nós, algo subliminar, imaterializando o corpo. Foram usados também celofanes nas sessões fotográficas, que posteriormente sofreram ligeiras manipulações digitais.

Fragmentação

No nono momento, **Fragmentação**, «Tempo de transformação: o corpo decompõe-se nas intangibilidades que o moldam. Soltando o desejo das âncoras do passado, o corpo moldável reconfigura-se imaginativamente, revelando os estranhos corpos que habitam o ser». Aqui, o corpo começa a tocar na imaterialidade, transforma-se totalmente, “manobra-se” à imaterialidade, envolvendo também as imaterialidades existentes no corpo (consciência, a mente e o Eu).



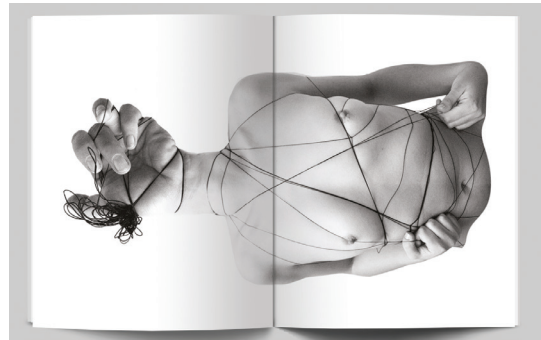




Fig. 64 - Momento 9 - *Fragmentação* (pp. 159–189 do *Photobook*); 22 peças visuais.

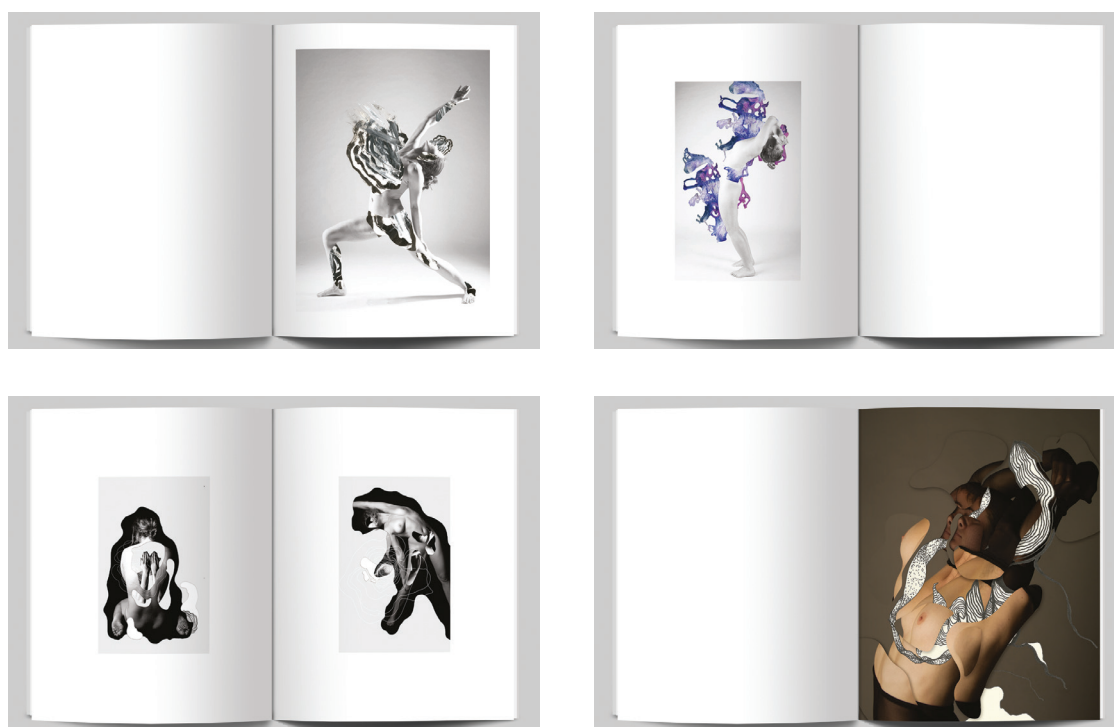
Neste ponto, o corpo começa a desaparecer e a fundir-se com os grafismos. Começando com poucas operações plásticas, a meio do percurso surge a necessidade de intervenções plásticas e forte manipulação digital, puxando pela imaginação e criatividade, pensando nas mensagens visuais pretendidas dos temas tratados.

Imaterialização

Chegamos ao décimo e último momento **Imaterialização**, «O corpo absorve toda a energia e consciência que o rodeiam e a sua evolução final completa o ciclo, numa expressão total de imaterialidade. No âmago da existência corpórea, a mente expande-se sem limites, reinventando o corpo».

Numa contínua tentativa de desconstracção e desobediência à materialidade, assistimos a um processo de “explosões” contínuas de reinvenção do corpo. O corpo tenta adaptar-se às “circunstâncias” da imaterialidade que vai gerindo, procura “encontrar-se”. Através destas contínuas reinvenções, o corpo chega mesmo ao “intangível”, ao mais incorpóreo, atinge a imaterialização total. São expressões totais da imaterialidade do corpo, o imaterial expressa-se tocando mesmo num ponto subliminar.

No entanto, no fim volta ao início, o corpo volta ao seu estado mais denso e quase grotesco, sendo que este processo é um *loop* infinito, um jogo entre o imaterial e o material que o nosso corpo abarca, onde ele é a junção entre o visível e o invisível. O corpo reinventa-se.



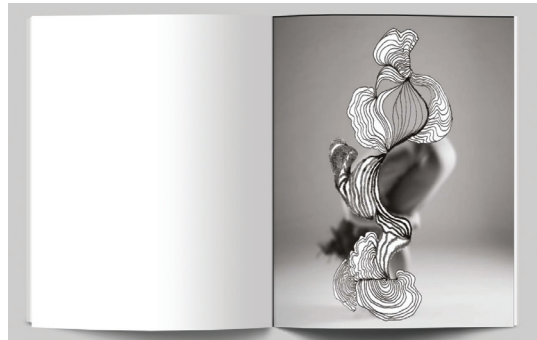






Fig. 65 - Momento 10 - *Imaterialização* (pp. 193–239 do *Photobook*); 30 peças visuais.

Foram empregues materiais diversificados, dos convencionais aos menos convencionais, entre eles elementos riscadores, tintas, tinta cerâmica, gesso acrílico, etc. Possibilitando a produção de imagens “irracionais”, assincronamente pictóricas e poéticas.

As técnicas envolvidas mais relevantes foram colagens, onde foram usados suportes diferentes, desde as próprias fotografias, até colagens noutros suportes.

Estes condutores para a expressividade dos temas começam a fazer o corpo desaparecer e a fundir-se com os grafismos. Estes desenhos plásticos e ilustrações surgiram confiando no pessoal poder interpretativo dos conceitos abordados, e a expressividade foi gerida de modo intuitivo, levando o corpo até ao fim em conteúdos visuais. Estas experiências plásticas e visuais enriquecedoras geraram peças visuais que se pretende que tenham com peso expressivo, espontaneidade e originalidade.

8. CONCLUSÕES

Inicialmente foi necessário desvendar a noção de materialidade, de modo a constatar factos e teorias ligadas à imaterialidade e como se sucedia realmente o processo de imaterialidade.

Foi conveniente que estudássemos a origem humana, o que é classificado um ser-vivo, e como o Universo está ligado, apresentando questões de uma forma muito acessível e breve, sendo que o corpo humano é a base deste projecto.

Uma vez escolhidas as abordagens à imaterialidade do corpo humano, através de uma pesquisa extensa e complexa, foi essencial procurarmos sempre perspectivas interessantes sob um pontos de vista filosófico, científico, teológico, metafísico, entre outros.

Inicialmente foi importante também perceber composições do corpo humano em vários pontos de vista, sobre aquilo de que o nosso corpo é “composto”, visto que havia numerosos pontos de vista e existem diversas perspectivas considerando a composição do corpo.

Este projecto foi sendo dirigido para planos mais poéticos e utópicos em consonância com a sua substância visual e a área do saber onde se insere. Entre várias extensões teóricas há claramente ao longo deste estudo uma predominância dos dualismos — mente-corpo e corpo-alma sempre acompanhados por temáticas mais concretas, tanto a tricotomia (alma, espírito, corpo) como o idealismo (substância espiritual/mental).

Similarmente, ainda sobre a imaterialidade, foram desenvolvidos pontos teóricos sobre sentimentos e emoções, e ainda constatando tópicos relacionados com o cérebro, entre eles a consciência, a mente, o Eu, que coexistem entre si e não deixam de ser imaterialidades.

O corpo-mente foi retratado com mais destaque em consequência do rumo que o projecto levou e pelas influências do ioga e conseqüentemente, a consciência, os estados de consciência (testemunho, etc.), e o Eu, que serão sempre questões em aberto.

Deambulámos entre perspectivas filosóficas e metafísicas, bem como científicas, da neurociência e biológicas. O importante foi ficar com a noção dos assuntos, mais propriamente para que o processo criativo fosse mais completo e com uma capacidade interpretativa mais abundante do tema.

Este projecto não poderia ter sido desenvolvido se os objectivos iniciais não fossem concretizados, ou seja, sem o conhecimento teórico bem aprofundado, não teria sido bem sucedido. As áreas da fotografia, da cultura visual, da ilustração foram desenvolvidos de maneira a aprofundar e adquirir novas competências, tanto técnicas como teóricas, auxiliadas com poder crítico e criativo. Os conteúdos teóricos geraram assim as peças visuais, numa perspectiva visual e utópica. Nota-se claramente uma conotação à religião *hindu*, não conseguimos deixar que este projecto se deixasse influenciar por essa vivência, sendo a autora deste projecto praticante de ioga.

Tal foi notório nas reflexões sobre o tema da imaterialização nomeadamente os sub-pontos escolhidos para retratar o imaterial do corpo, onde o lado científico e teológico são confrontados, criando assim uma maior abertura cultural e criativa que deu forma às peças visuais alicerçadas em estudos concretos. Esta área foi acompanhada com uma enorme motivação, ao longo de todo o projecto. Existe uma predominância da fotografia ao longo do projecto, sendo que a fotografia foi um meio

sobre o qual houve particular interesse, mesmo com falta de alguma técnica e teoria, identificámos que era uma conduta essencial para usar neste projecto. Outra técnica predominante foi a experimentação gráfica, as ilustrações, geralmente de forma intuitiva.

Visto que este foi essencialmente um projecto exploratório, não houve de todo intenção seguir por meios convencionais, por isso foi propositado sair o máximo possível da “caixa”.

Os grafismos utilizados foram uma forma de facilitar a comunicação, uma linguagem mundialmente reconhecida, um idioma “universal”, por vezes mais emocional do que significativo. Esta abordagem manual pretende transmitir vibração e paixão ao projecto, envolvendo mundos paralelos, tanto o digital como o “convencional”, havendo assim uma riqueza acrescida e um toque mais pessoal.

Um artista é todo um complexo, por vezes um misto de talento e improvisação que lhe confere originalidade. De certo modo a pessoal capacidade criativa, enquanto jovem adulta, depende muito da cultura. Sendo expostos por vezes à educação linear e formatada, exigimos um esforço acrescentado e uma iniciativa para novas ideias. Numa desinibição à experimentação e principalmente favorecimento, ao erro (necessário ao processo criativo). Uma produção significativa de ideias, sejam elas boas ou muito más, que conseqüentemente causam maior produção de peças visuais, nos leva a grandes projectos.

Existem muitas e diferentes formas de encararmos um problema criativo que nos aparece à frente, mas o ponto de diferenciação consiste na forma como o interpretamos, o que se baseia essencialmente em encarar as perspectivas e pontos de vista não de forma linear mas expandindo capacidades artísticas e criativas tanto como a consciência, para obter resultados imprevisíveis e originais. Sempre numa tentativa de exploração, investigação, inteligência e cultura, abrimos o leque de visões e percepções. Será isto um fim satisfatório? Não necessariamente, há muitos caminhos por explorar através de intervenções fotográficas ou plásticas da imaterialidade do corpo. Não há um fim satisfatório, há uma necessidade de acrescentar sempre um ponto de vista diferente, ou uma abordagem seja de que origem for. Sem dúvida que desde início este projecto se encontrou repleto de intervenções criativas de todos os tipos.

Considera-se assim que este processo intuitivo e criativo não tem fim, visto que a criatividade não tem limites relativamente ao que não é material, a imaginação e a criatividade cruzam-se.

Este tema representa um mundo de exploração, tanto na diversidade de técnicas como na forma de representação, existindo vários modos de o fazer mantendo o conceito, isto porque cada pessoa encara o conceito de uma maneira diferente, logo, a sua produção visual nunca terá resultados iguais, os resultados serão sempre diferentes. E é precisamente porque a essência do projecto aqui reside que estas conclusões acabam por ser um acto de reflexão sobre a abordagem ao processo, em vez de serem “descobertas” concretas, definidas e tangíveis num tema que é tão discutível, polimórfico a polissémico.

9. BIBLIOGRAFIA

- BARROCAS, A. (2014). *O Corpo fotografado: teoria e prática da fotografia em Portugal (1839-1930)*, tese de doutoramento em ciências da arte na Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- BERGER, J. (1972). *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.
- BOUNIAS, M. A. (1990). *A criação da vida*. Lisboa: Instituto Piaget.
- CARAMELO, I. (2014). *Viagem de descoberta do “Eu”- Exploração visual da identidade pessoal*. Lisboa: Relatório de Mestrado apresentado ao Instituto de Arte, Design e Empresa - Universitário.
- CAIRNS-SMITH, A.G. (1999). *O sonho do cérebro - da natureza da matéria à origem da consciência*. Mem-Martins: Europa-América.
- CARLOS, I. (2005). *Helena Almeida*. Lisboa: Caminho.
- CHALMERS, D. (1996). *The Conscious Mind*. Oxford: University Press.
- CHOPRA, D. (2010). *Reinventar o corpo-descobrir a alma — Como criar um novo Eu*. Lisboa: Pergaminho.
- COSTA, A, J., & MELO, A. (Ed.) (1996). *Dicionário da Língua Portuguesa (7ªed.)*. Porto: Porto Editora.
- CROW, D. (2006). *Left to Right: The cultural shift from words to pictures*. Lausanne: AVA.
- CRUSH., & ZEEGEN, L. (2010). *Fundamentos de Ilustração*. Porto Alegre: Bookman.
- DAMÁSIO, A. (2010). *O livro da consciência — A construção do cérebro consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- DAMÁSIO, A. (2004). *Ao encontro de Espinosa: As emoções sociais e a neurologia do sentir*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- DAMÁSIO, A. (1995). *O Erro de Descartes: Emoção, razão e cérebro humano*. Sintra: Europa-América.
- DEROSE, M. (2007). *Tratado do Yôga (Yôga Shástra)*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ECCLES, J., & POPPER, K. (1994). *Cérebro e a consciência - o Self e o Cérebro*. Lisboa: Instituto Piaget.
- ELKINS, J. (Ed.). (2008). *Visual Literacy*. Nova Iorque: Routledge.
- FLUSSER, V. (1998). *Ensaio sobre a Fotografia: Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d’água.
- GAMA, I. (2014). *Emoções visuais - Investigação semântica a partir da descontextualização da realidade*. Lisboa: Relatório de Mestrado apresentado ao Instituto de Arte, Design e Empresa - Universitário.
- GAUDING, M. (2005). *A Bíblia da Meditação*. Lisboa: Dinalivro.
- HUYGHE, R. (2009). *O Poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- JOLY, M (2007) — *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- LACERDA, T.O. (2007). *Uma aproximação estética ao corpo desportivo*. *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto*, vol.7 (3), pp. 393–398.
- LACERDA, T.O. (2002). *Elementos para a construção de uma estética do Desporto*. Tese de Doutoramento. FCDEF-UP: Porto.
- LACERDA, T.O., & QUEIRÓS, P. (2004). *Desporto, corpo e estética – Sinais de expressão da cultura contemporânea ocidental*. In: *Actas do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.
- LACERDA, T. O. (1999). *A bela e o monstro. Diferenças de género na estética corporal*. In: *Actas do Congresso Internacional Mulheres no desporto sem limites, sem barreiras*. Lisboa: ISCTE.

- LANGFORD, M. (1996). *A fotografia básica* (4ªed.). Lisboa: Dinalivro.
- LUZ, V. (2015). *Acorda o teu poder interior*. Lisboa: Manuscrito.
- MARIUS DE ZAYAS. (2013). Fotografia e Fotografia artística. In — ABBOTT, B., ARAGO, F., ARNHEIM, R., BARTHES, R., BAUDELAIRE, C., BAZIN, A., BERGER, J., BENJAMIN, W., DAGUERRE, L., DAMISCH, H., EMERSON, H.P., HINE, L., HOLMES, W. O., IVINS JR, M. W., KRACAUER, S., KRAUSS, R., MOHOLY-NAGY, L., NIÉPCE, J., POE, A.E., RAY, M., ROBINSON, P.H., ROH, F., SEKULA, A., SONTAG, S., STRAND, P., STIEGLITZ, A., TAGG, J., TALBOT, F.H.W., VALÉRY, P., WESTON, E., MARIUS DE ZAYAS, & TRACHTENBERG, A (Org.), *Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss* (pp. 139–145). Lisboa: Orfeu Negro.
- MERLEAU-PONTY, M. (2013). *O olho e o espírito* (8ª ed.). Lisboa: Vega.
- MIRZOEFF, N. (1995). *Bodyscape: Art, modernity and the ideal figure*. Londres: Routledge.
- MUNARI, B. (1987). *Fantasia – invenção, criatividade, e imaginação na comunicação visual*. Lisboa: Edições 70.
- MORA, J. (1989). *Dicionário de Filosofia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MURPHY, N. (2006). *Bodies and Souls, or Spirited Bodies?*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MIßELBECK, R. (Coord.) (1996). *Fotografia do século XX Museum Ludwing de Colónia*. Colónia: Taschen.
- NANCY, J.L. (2004). *58 indícios sobre o corpo*. Montreal: Nota Bene.
- NÉRET, G. (1994). *Arte erótica*. Colónia: Taschen.
- NUNES, T. (2008). *Yoga: Do corpo à consciência: o significado da experiência corporal em praticantes de yoga*. Santa Catarina: Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina.
- OSHO (2015). *Corpo e mente, meditação para uma vida de equilíbrio*. Lisboa: Pergaminho.
- OSHO (2015). *Meditação - A primeira e última liberdade*. Lisboa: Bertrand.
- OSHO (2008). *Bem-estar Emocional, Transforme as suas energias negativas em energia criativa*. Lisboa: Pergaminho.
- OSHO (2004). *Liberdade - A coragem de ser genuíno*. Lisboa: Pergaminho.
- PERNIOLA, M. (1993). *Do sentir*. Lisboa: Presença.
- SAGAN, C. (1994). *Os dragões do Eden*. Lisboa: Gradiva.
- SANTOS, R. (2012). *Desenhar com o corpo em mente*. Porto: Relatório de mestrado apresentada à Universidade do Porto Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação e Faculdade de Belas Artes.
- SHARMA, R. (2004). *O monge que vendeu o seu Ferrari*. Lisboa: Pergaminho.
- SMITH, J., & SZATHMÁRY, E. (2007). *As Origens da Vida: Do Nascimento da Vida às Origens da Linguagem*. Lisboa: Gradiva
- STURKEN, M., & CARTWRIGHT, L. (2005). *Practices of Looking: an introduction to visual culture*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- TRACHTENBERG, A. (Org.), ABBOTT, B., ARAGO, F., ARNHEIM, R., BARTHES, R., BAUDELAIRE, C., BAZIN, A., BERGER, J., BENJAMIN, W., DAGUERRE, L., DAMISCH, H., EMERSON, H.P., HINE, L., HOLMES, W. O., IVINS JR, M. W., KRACAUER, S., KRAUSS, R., MOHOLY-NAGY, L., NIÉPCE, J., POE, A.E., RAY, M., ROBINSON, P.H., ROH, F., SEKULA, A., SONTAG, S., STRAND, P., STIEGLITZ,

- A., TAGG, J., TALBOT, F.H.W., VALÉRY, P., WESTON, E., & MARIUS DE ZAYAS. (2013). *Ensaio sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro.
- VILAS-BOAS, A. (2010). *O que é a Cultura Visual?*. Porto: Multitema.
- VENTURA, W. (2009). *Uma investigação sobre o problema mente-corpo o ponto de vista de John Searle*. São paulo: Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista.
- VILAS-BOAS, A. (2009). *O Estudo da Cultura Visual Desportiva*. Porto: Multitema.
- VILAS-BOAS, A. (2008). *Corpos de desejo*. In Correia, A., Sacavém, A. & Colaço, C. (Eds.). *Manual de Fitness & Marketing* (pp. 101–124). Lisboa: Visão e Contextos.
- VILAS-BOAS, A. (2006). *A Cultura Visual Desportiva*. Matosinhos: Saúde & Sá.
- WALKER, J. A., & CHAPLIN, S. (1997). *Visual Culture: An introduction*. Nova Iorque: Manchester University Press.
- WELLS, I. (2003). *The Photographic Reader*. Londres: Routledge
- WIGAN, M. (2009). *Basics illustration Global contexts*. Lousanne: AVA.

